# BIANCO E NERO

*RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI*

Mario Verdone

# Anton Giulio Bragaglia

NUMERO DOPPIO

*Con una lettera inedita di PIRANDELLO, uno scritto originale di ARNALDO GINNA, testi rari su e di Bragaglia, documenti e testimonianze.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
*EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA*
ANNO XXVI - NUMERO 5-6 - MAGGIO-GIUGNO 1965

# Sommario

## ANTON GIULIO BRAGAGLIA (1890-1960)



(*Segue a pag. 3 di copertina*)

---

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

# Bianco e Nero

*Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi*

**Anno XXVI - n. 5-6**

**maggio-giugno 1965**

*Direttore*

FLORIS L. AMMANNATI

*Condirettore responsabile*

LEONARDO FIORAVANTI

*Redattore capo*

ERNESTO G. LAURA

*Direzione e Redazione*

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 740046 (4 linee urbane).

*Amministrazione*

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telefono 848.030 - c/c postale n. 1/18989

*Abbonamenti*

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.


*numero speciale*

# Anton Giulio Bragaglia

*a cura di*

**Mario Verdone**

*Il curatore e la redazione ringraziano il Centro Studi Bragaglia senza il quale questo fascicolo non sarebbe stato fatto, avendo esso messo gentilmente a disposizione scritti, documenti e materiale fotografico degli Archivi della Raccolta Bragaglia. In modo particolare si ringraziano i singoli autori di cui sono qui ripresentati gli scritti.*

# Presentazione

*di NICOLA de PIRRO*

*Il Centro Sperimentale di Cinematografia, che ha indubbiamente contribuito in modo decisivo ad arricchire la cultura del nostro Paese, soprattutto nel campo del cinema, attraverso i suoi insegnamenti, attraverso la sua rivista « Bianco e Nero », che ormai ha raggiunto il suo 26° anno di vita, non poteva non rivolgere la sua attenzione ad uno dei personaggi italiani più significativi nel campo della cultura italiana e, vorrei dire, non solo italiana, quale Anton Giulio Bragaglia.*

*Questo fascicolo è dedicato alla Sua memoria ed al ricordo della Sua molteplice e luminosa attività nel campo dello spettacolo. Non si può non ricordare che il suo film* Perfido incanto, *realizzato nel lontano 1916, è ricco di un deciso e preciso impegno e di felici intuizioni che poi da altri furono sviluppate ed attuate.*

*Nato e cresciuto in una famiglia doviziosa di estro e di interessi culturali, Anton Giulio Bragaglia praticò giovanissimo i teatri di posa romani della Cines costruiti dal padre, che poi ne fu direttore per qualche anno.*

*Sicuramente, in quella sede, fermentarono nel suo spirito, così inquieto e ricco di curiosità, i germi che poi si svilupparono impetuosi nella sua attività giovanile e in quella di uomo maturo, successivamente. I suoi contributi all'arte scenica sono infiniti: la sua opera è tutta dominata da un'ansia di ricerca illuminata da una vivida fantasia, da un amore profondo per la ricerca della verità, che, intravista, egli carezzava, covava a lungo e poi metteva in circolazione con una foga spavalda e spregiudicata, che in ogni caso fa onore ad un uomo che ha fatto tutto dal nulla con difficoltà estreme e trovandosi, spesso, contro tutti.*

*Tutta la cultura italiana, teatrale ed artistica, deve qualcosa a Bragaglia, pioniere e innovatore nel campo della scenografia, della*

*scenotecnica, della luministica, della coreografia, della cultura teatrale, delle ricerche fotografiche e cinematografiche. Quanti di noi abbiamo completato le nostre conoscenze o ci siamo avvicinati per la prima volta alla realtà artistica contemporanea, guidati da lui; o ad opere teatrali del tutto ignote, nel nostro Paese, per esclusivo merito di Anton Giulio Bragaglia? Quanti di noi hanno saputo raccogliere dal suo impeto battagliero germi di ribellione e di non conformismo in un'epoca tribolatissima, quale fu quella che va dal lontano 1915 al 1930?*

*Egli fu dotato di uno spirito acuto e di una forza critica straordinaria, che si arricchiva di un sarcasmo e di un umorismo inimitabile, a volte aspro e spregiudicato, come dimostrano i suoi scritti ed il suo leggendario* Index *che costituisce ancora oggi un documento eloquente delle ribellioni e delle intuizioni di quest'uomo favoloso.*

*Io l'ho conosciuto e l'ho subito amato, riamato da lui. Non era un uomo incapace di delicatezze e di dolcezza nei suoi rapporti umani: anche con alcuni dei suoi contraddittori più valorosi e con i quali bisognava fare i conti seriamente, Anton Giulio Bragaglia, prima di dichiarare guerra, tentava le vie della persuasione e della comprensione. Falliti questi tentativi, Bragaglia partiva come un antico cavaliere con la lancia in resta ed i suoi colpi spesso erano assai pungenti.*

*Anton Giulio Bragaglia e la Sua opera dovranno essere oggetto di una vera e propria esplorazione e studio.*

*Questo fascicolo di* Bianco e Nero *deve moltissimo al contributo di documentazione e di suggerimenti ricevuti dal « Centro Studi A. G. Bragaglia » ed alla sua intelligente, appassionata e fervida animatrice e direttrice, Antonella Vigliani Bragaglia, alla quale* Bianco e Nero *intende manifestare la più sincera e sentita gratitudine.*

# Anton Giulio Bragaglia

*di MARIO VERDONE*

## L'archeologo futurista

Il padre Francesco, ha scritto Anton Giulio Bragaglia nella « Stirpe bragagliesca », pubblicata nell'« Osservatore politico e letterario » (n. 6, 1965), era « spirito burliero, estroso canzonatore, poeta ciociaro, che costruì i teatri di vetro della vecchia Cines e ne fu per molti anni direttore generale. Era il tempo delle scene comiche finali. A sedici anni io ero aiuto regista al cinema ». La madre Maria è l'ultima dei Visconti romani, attaccata alle tradizioni di una famiglia di studiosi e archeologi, resa celebre da Giambattista Antonio, Ennio Quirino e Pietro Ercole. È per queste origini che si è formato, osserva Anton Giulio, « questo doppio individuo che è in me: impaziente regista teatrale e pazientissimo topo d'archivio, amante dell'archeologia e dell'arte estremista ad un tempo ».

Anton Giulio — così chiamato dalla madre in omaggio al suo scrittore preferito: Anton Giulio Barrili — nacque a Frosinone. Nella tradizione dei Visconti, a venti anni si era orientato verso studi archeologici, mentre allo stesso tempo era sedotto dalle ricerche « movimentiste » dei futuristi, verso i quali si sentì invincibilmente attratto. E fu per questi suoi due interessi che lo chiamarono subito l'« archeologo futurista ». Scriveva dal 1910 articoli sugli « Scavi al Palatino », sulla « Passeggiata archeologica » e sugli « Scavi a Castelporziano ». È del 18 giugno 1913 l'articolo « Le scoperte archeologiche presso le Terme Antoniane », pubblicato sulla « Stampa » di Torino, e del 1915 il volume « Nuova archeologia romana » (Nalato, Roma).

« Io mi sento Bragaglia », afferma Anton Giulio, « ma mi sento molto Visconti. I Visconti romani — famiglia ora estinta — non ebbero alcuna parentela con i Duchi milanesi. Vera fortuna per me,

altrimenti sarei parente di Luchino Visconti, e questi sarebbe, in un certo senso, antenato mio, mentre io sono l'antenato suo, quale decano dei registi ».

Le intense letture e i frequenti viaggi all'estero (Germania, Francia, Russia), l'attrazione in lui esercitata dai filosofi del movimento (William James, Henri Bergson), l'interesse per tutto il mondo classico e in genere per ogni cosa rimasta incompresa o inedita; la capacità di leggere gli « antichi » in chiave « moderna » (Giotto e Velazquez, le macchine del teatro greco e gli automi); gli interessi per la storia dello spettacolo e della scenografia, per i « canti popolari » e il jazz, per le « maschere » e la « scultura vivente », cioè la danza, per la fotografia e la grafica, per la pittura e la scultura movimentista, lo spiritismo e la magìa; l'attitudine avventurosa a « indagare » e « scoprire » nel « sepolto », nel « non rivelato », siano pietre o carte scritte, formano in lui una cultura dalle curiosità più diverse, con basi assolutamente eterogenee, ma capaci di confluire in una personalità tanto singolare quanto coerente. E prima o poi tutti i suoi interessi più disparati si rivelavano ispirati da una stessa logica, mossi da uno stesso « animus », confluenti in una unica direzione di ricerca erudita e innovatrice: quella di *sperimentatore, storico, teorico, realizzatore* nella vita dello spettacolo. E leggeva, annotandolo, il Vangelo, per « vedervi » le scenografie; l'Ariosto e l'Arteaga, sentendoli « antenati del cine ». Studiava il movimento nella pittura, da Velazquez a Tranquillo Cremona, di cui lo colpiva un pensiero, riferito da Camillo Boito: « A chi gli diceva paternamente di finire con più minuzia le sue opere perché piacessero di più ai signori, egli rispondeva sorridendo che a voler disegnare una carrozza quando corre non si possono contare ad uno ad uno i raggi delle sue ruote ». Concetto congeniale non soltanto a Balla, ma messo in pratica anche da Giovanni Boldini.

Lo interessava la cultura tedesca — non solo nella citata veste di propagandista — e sono, del 1915, il volume « I tedeschi e le canzoni di guerra 1813-1870-1915 », pubblicato a Bari (Humanitas, 1915) in cui esaminava le canzoni dell'antico folklore germanico, del Risorgimento, della guerra franco-prussiana, di Alsazia, delle soldatesche in pace e nella guerra europea; e, del 1918 « i territori tedeschi di Roma » (Libri di oggi, Bemporad, Firenze), in cui tratta del cimitero teutonico, delle ville Malta, Bonaparte e d'Este, di Palazzo Zuccari, delle istituzioni germaniche in Roma. Opere, anche queste, che si ricollegano alla sua attività presso « Fronte interno ». E si

accostava a Thomas Mann, per l'interpretazione dello spirito tedesco: « La cultura non esclude la furia selvaggia e sanguinosa: essa sublima il demoniaco » (da « Nuova Rassegna », anno I, n. 2, citata nei « Territori tedeschi in Roma »).

## La fotodinamica

Come abbiamo già visto, il fatto che avesse preso interesse alla archeologia non gli impedì di partecipare, tra i primi, al movimento futurista. Vi ebbe un ruolo importante per due motivi: primo, per le sue ricerche di « fotodinamica », eseguite nel 1910, di cui resta documento, con le fotografie, un volume pubblicato da Nalato nel 1911 e di cui si hanno tre edizioni; poi, per la divulgazione delle opere dei pittori, scultori, architetti, xilografi e fotografi di avanguardia mediante la Casa d'arte Bragaglia fondata nel 1918, la quale ospitò mostre e conferenze, pubblicando anche il « Bollettino della Casa d'Arte Bragaglia » (Roma, 1921-24).

Nel 1910 Bragaglia pubblica su « Humanitas » un curioso articolo sullo spiritismo: « I fantasmi dei vivi e dei morti ». È singolare il legame che le fotografie truccate, eseguite in quell'epoca, hanno con le sue ricerche fotodinamiche. Scrive: « Le fotografie che riproduciamo sono dei trucchi eseguiti tutti da noi. Essi hanno un certo valore solo perché nacquero e furono sviluppati e stampati proprio in una seduta spiritica, che, per quanto canzonatoria, fu controllata ferocemente dagli assistenti. Abbiamo mostrato diversi casi tentando, in certi, di rendere lieve, volatile, spirituale, la stereosi del fantasma, e in quelli che non volevano essere dei doppi, abbiamo fatto apparire lo spettro vestito di veli come ... gli uomini vogliono che gli spiriti siano. Perché è curioso ma gli spiriti, spesso, sono proprio come li sognavamo noi, fanciulli! ».

Almeno visualmente, queste foto « spiritiche » si ricollegano alle « fotodinamiche » che sono di poco successive. Forse furono fatte con lo stesso apparecchio, che ora è conservato nello studio di Pasquale De Antonis, a Piazza di Spagna, il quale rilevò tutte le apparecchiature dello studio fotografico Bragaglia.

Nel « Segreto di Tabarrino » (pag. 178) A. G. Bragaglia così sintetizza le caratteristiche della fotodinamica: « Movimento fotografico — specchi concavi e convessi — prismi nell'obbiettivo — scomposizioni — simultaneità — ecc.».

Il concetto di « fotodinamica » gli fu ispirato dal Manifesto Tecnico dei Pittori Futuristi. Egli intendeva liberare la fotografia dal realismo naturale e dalla schiavitù della istantanea. « Abbandonati alla incessante corsa della nostra giornata noi vediamo tutto in corsa » (paragrafo 9). Le fotografie dinamiche saranno non « mosse» (che è, come si sa, un difetto del risultato fotografico) ma « movimentate », nell'intento di rendere la traiettoria del gesto. La fotodinamica non deve essere intesa come una cronofotografia: non gli interessa di riprodurre, uno dietro l'altro, i tempi del gesto, ma piuttosto dare la sensazione del movimento e ricostruire il movimento, che è diverso.

La fotodinamica analizza il movimento percependo gli stati interstatici, intermovimentali e intermomentali di un gesto; e in ciò si differenzia dal cinema, che lo dà in sintesi, mentre la cronofotografia lo divide in istantanee, che diventano la sua base assoluta e non le permettono di vedere la traiettoria. Fonte della sensazione dinamica è però la traiettoria, non la istantanea.

La fotodinamica nega l'istantanea e i vecchi valori di linea e di colore cercando nuove sensazioni di ritmo (paragrafo 27). Il suo fine artistico è, al contrario della cronofotografia, la traiettoria.

Le ricerche della fotodinamica sono utili agli artisti, forniscono dati positivi nella costruzione della realtà movimentata. « L'artista, ricercatore di forme e di combinazioni caratterizzanti un qualunque stato del reale che lo interessi, può, nella fotodinamica, trovare una base di esperienze che faciliti le sue ricerche e le sue intuizioni per una rappresentazione dinamica del reale » (paragrafo 26). La fotodinamica vuol dare il resultato dinamico del gesto.

Bragaglia, che nelle sue ricerche non ignora Marey (v. paragrafo 22), né i principi di Spencer (v. quanto scrive nel paragrafo 25 a proposito del ritmo del moto), né la definizione del movimento di James (il movimento è « il fatto di occupare una serie di punti successivi dello spazio, corrispondente ad una serie di momenti successivi del tempo », paragrafo 27), ha presente anche il pensiero di Bergson (paragrafo 28): « Nella mobilità vivente delle cose l'intelletto si preoccupa di segnare delle stazioni reali, virtuali; ossia nota delle partenze e degli arrivi. È tutto ciò che importa al pensiero dell'uomo in quanto semplicemente umano. Afferrare ciò che accade nell'intervallo è più che umano ».

Il cinema ci porta da uno stato all'altro di quelli che composero il moto, senza preoccuparsi degli stati intermovimentali del gesto.

Con la « fotodinamica », o « fotografia trascendentale del movimento », si ricerca « la essenza interiore delle cose: il puro movimento ». Ecco perché preferisce « tutto in moto, perché, nel moto, le cose, dematerializzandosi, si idealizzano » (par. 29).

Nelle « fotodinamiche » che Bragaglia ci mostra nel suo volumetto si avverte come tutte le sensazioni sono futuristicamente percepite, come lui dice, in corsa, in movimento, in velocità, allo stesso modo di chi passa via per le strade, tra la gente, in auto. La traiettoria sintetizza i gesti nel « Falegname che sega », nell'« Uomo che cammina », in « Facendo un giro », nello « Schiaffo », nell'« Inchino », in « Giovane che si dondola » e in « Salutando ». Gli uomini di « Cercando », di « Cambiando positura », di « Il fumatore — il cerino — la sigaretta », di « Un gesto del capo » (che è la sua « autofotodinamica »), il « Ritratto polifisionomico del poeta futurista Luciano Folgore », il chitarrista de « Le due note maestre », le mani della « Dattilografa », « L'uomo che si leva », non sono fermati come nella fotografia, giacché la fotodinamica non è né fotografia né pittura; e ce lo avverte anche il significativo « Pittore futurista G. Balla », che vediamo accanto al celebre quadro del cagnolino « millepiedi » a guinzaglio. Domina ovunque la *traiettoria*: « sintesi del gesto, fascinatrice del non-senso, vertiginosa espressione lirica della vita, viva rievocatrice della magnifica emozione dinamica di cui incessantemente vibra l'universo » (par. 30).

Il « fotodinamismo » è molto più di una serie di esperimenti, di limitate conseguenze, di fotografie che tentano di fermare il movimento. La « fotodinamica » di Bragaglia « è una forma intermedia fra l'istantanea e il cinematografo », ha scritto S. A. Luciani: « con questo procedimento è possibile ottenere non la scomposizione, come nelle fotografie di Marey, bensì la sintesi e la traiettoria del movimento ». Tali ricerche sul moto-immoto sono strettamente collegate col cinema e se ne possono valutare le parentele e le conseguenze mettendole a confronto con quel che resta dello « short » futurista di Arnaldo Ginna *Vita futurista* (1) e con i film e le fotografie di Man Ray e di Moholy-Nagy: vanno considerate non come a se stanti, ma inserite nel fenomeno generale dell'avanguardia. E riappariranno negli stessi film girati da Bragaglia alla Novissima.

---

(3) Cfr. *Fotogrammi del primo film futurista,* Tavola II, in « Bianco e Nero », Roma, anno I, 1937, e specialmente: « Deformazione caricaturale (G. Balla) ».

Si legge infatti a pag. 237 di « Evoluzione del mimo » (Ceschina, 1930): « La fotografia dinamica è stata da me tentata anche al cinematografo nel 1916 per alcuni film girati alla Novissima che io stesso dirigevo. Questa Casa, di Emidio De Medio, aveva il Teatro a Roma, alla Porta del Popolo, e fu la prima editrice veramente moderna. Essa, per libertà di fantasia e modernità assoluta di criteri stilistici, precedette la Germania nei film tipo *Caligari* ».

## I Film della Novissima

> Ho più senno di tutti gli scipiti dottori, professori, chierici e scrivani ... Per questo mi sono dato alla magìa ...
>
> GOETHE, *Faust.*

L'anno 1916 si era aperto per Bragaglia con una irresistibile attrazione verso la magìa. È suo un volumetto anonimo intitolato « Profezie per il 1916 della veggente contessa Aurelia » (Roma, 1916), che non fa che confermare il suo spirito disincantato, strafottente e spregiudicato, anticipatore anche dell'« Index rerum virorumque prohibitorum ». E fu a quest'epoca che realizzò alcuni film di trucco e magìa, fondando con Emidio De Medio la Novissima Film.

« Emidio De Medio ed io ci accingemmo all'impresa con la leggerezza e l'entusiasmo che sono le più felici doti dei ventiquattro anni. Pubblicavo allora le " Cronache di attualità " finanziate dal mio amico, e le uccisi (2). Nacque una casa di film e scegliemmo per essa un'attrice; e cioè, ingenuamente, una artista che non cantava né si occupava della bellezza del proprio volto: Thais Galitzky. Quando il mio primo film venne proiettato ai mercanti fu subito bollato col marchio futurista, perché non era comune. Per questo, tutti ci presero per mattacchioni spensierati, cui fossero care le burle e le pazzesche eccentricità. Però il primo film lo vendemmo ugualmente ed io mi divertii un mondo a lasciarmi canzonare. L'unico particolare, che mi ossessionava, era quello di fare la parte del ... genio incompreso! ... Un altro dei miei film, notevole per il suo allestimento, venne decimato dalla censura. Era un romanzo di magìa moderna. La censura vi abolì semplicemente ... la magìa ».

(2) Si riferisce alla prima serie (1916).

Le regìe cinematografiche di A. G. Bragaglia comprendono: tre film di lungo metraggio del periodo De Medio, e un film del periodo « seconda Cines »: *Vele ammainate.*

Il più famoso dei suoi film è *Perfido incanto,* « dramma di moderna magìa », conservato alla « Cinémathèque française », cui dette un apporto particolarmente importante lo scenografo Enrico Prampolini, dopo che A. G. Bragaglia pensò di fare a meno dell'opera di Léon Bakst, che per primo era stato interpellato.

Leggiamo quel che ne ha scritto in « Cinema » (Roma, nuova serie, n. 73, 1951):

Il soggetto di *Il perfido incanto* l'avevo fatto in collaborazione con De Medio e per la sceneggiatura mi aveva assistito Riccardo Cassano, che fece anche l'aiuto regista. La scenografia venne eseguita sotto la mia regìa dal geniale pittore futurista Enrico Prampolini. Gli attori furono quelli della cinematografia del tempo; ma noi ci basammo su due donne nuovissime e sconosciute, entrambe russe. Una si chiamò Thais Galitzky; l'altra, divenuta celebre come ballerina, fu Ileana Leonidov. La pellicola era di lunghezza normale e faceva spettacolo intero. Tecnicamente, il lavoro si fondava su una scenografia non verista ma surreale, piuttosto astrattista con scherzi fotografici che miravano ad ottenere effetti eccezionali, contentandosi magari che fossero soltanto curiosi ed ingenui. Usammo obiettivi di diverse qualità; fotografammo la realtà anche attraverso specchi concavi e convessi. Ce li facemmo prestare dal Salone Margherita che ne aveva di dimensioni gigantesche. Ponemmo prismi davanti agli obiettivi e usammo, elementarmente, tanti di quei trucchi fotografici che ancora si praticano perfezionati e che spesso servono, oggi, per fare decorazioni geometriche sul fondo dei titoli. Queste ricerche di ritmi astratti in un certo senso coincideranno con le ricerche da me stesso promosse per le « Sinopsie », poi applicate anche al cinema, fino alla creazione di quei film astratti che soltanto diversi anni dopo di noi, cioè nel 1919, cominciarono ad essere ricercati in cinema dagli espressionisti tedeschi (Hans Richter); ricerche riprese come espressioni visive della musica, dai recenti film astratti (*La gazza ladra* di Rossini filmata da Corrado d'Errico). L'influenza del futurismo, al quale io appartenevo dal principio, agiva ancora sulle nostre aspirazioni estetiche; e doveva funzionare in noi fino al 1919 quando S.A. Luciani, il musicista futurista Casavola ed io pubblicammo il definitivo *Manifesto per le trasposizioni visive della musica.*

Ma Bragaglia realizzò anche *Thaïs,* cui teneva molto e che venne interpretato da Thais Galitzky, e *Il mio cadavere,* di cui l'interprete, come in *Perfido incanto,* fu Nello Carotenuto, padre degli attori Mario e Memmo.

*Il mio cadavere* ebbe serie noie con la censura. La trama — desunta da un romanzo di Peppino Mastrilli — ce lo indica come un film di incubo, quasi un « horror film », e tanto più giusta torna qui l'indicazione della tendenza espressionistica del regista, quando ancora *Caligari* non era uscito.

Sui film della Novissima ho trovato qualche notizia nell'« Indice alfabetico delle pellicole cinematografiche approvate dal Ministero dell'Interno dal 1° gennaio 1916 al 31 dicembre 1921 » (Roma, 1923, Tipografia delle Mantellate, Ministero dell'Interno, Direzione Generale della Pubblica Sicurezza, Revisione cinematografica). *Il mio cadavere* è registrato per primo (n. 380-12821) e infatti è il primo film realizzato da Bragaglia, come attesta anche uno degli attori, Mario Parpagnoli, che vi ebbe una parte insieme al « superbo » protagonista Nello Carotenuto, a Federica Prola e a Ida Querio.

Il permesso di circolazione fu dato a queste condizioni:

1. Sopprimere le iscrizioni riportate ai n. 37-42-43 che alludono al terrore morboso del proprio cadavere da cui è affetto Edmondo.
2. Sopprimere tutte le scene in cui Edmondo si accanisce con la sua maschera mortuaria e quella in cui egli appare allucinato accanto a una bara.

Il film *Perfido incanto* è registrato ai numeri 1380-1288, e *Thaïs,* che fu l'ultimo, ai numeri 1446-12429. Dopo questi tre film, che non ebbero complessivamente un esito felice dal punto di vista finanziario, la casa Novissima fu venduta: nella nuova gestione venne prodotto *Damina di porcellana* con Diana Karenne e Alberto Capozzi, su soggetto di Giuseppe Adami, *Giustizia di donna* con Diana Karenne e Alberto Capozzi, e *Dramma nell'Olimpo,* una breve comica.

Nel 1918 Bragaglia ebbe contatti con Luigi Pirandello per ottenere un soggetto per un film. Pirandello gli propose di portare sullo schermo il romanzo « Si gira! », ovvero « I quaderni di Serafino Gubbio operatore ». Protagonista avrebbe potuto essere Pina Menichelli. Ne resta documento una lettera, sino ad oggi inedita, che qui pubblichiamo (3):

---

(3) Conservata presso l'Archivio del Centro Studi Bragaglia.

(*ESPRESSO*)

A.G. BRAGAGLIA

*presso il giornale* « *Il Fronte interno* »

Via della Stelletta 23-25 R O M A

Roma 25.I.1918

Caro Bragaglia,

mi dispiace di non essermi trovato in casa, due volte: ma ho — purtroppo! — la scuola e tante altre seccature, che mi obbligano a uscire: il che è per me, sempre, una pena!

Tutto considerato, mi pare che un film adatto per la Menichelli si possa trovare nel mio romanzo *Si gira* la cui protagonista è una russa: *La Nestoroff*, donna fatale, ecc. Verrebbe anche un film originalissimo. Il Cinematografo nel cinematografo. Il dramma infatti si svolge durante la confezione di una pellicola. E ci sono scene bellissime.

Sarebbe opportuno che ne parlassimo insieme. Quando?

Lunedì dopo le 4 p.m., o martedì di mattina, o tutte le sere dopo le nove — come vi fa più comodo.

Vi aspetto. Intanto, indicate il *Si gira* ...

Cordiali saluti,

dal vostro

LUIGI PIRANDELLO

## Bragaglia e Ginna

All'epoca della Novissima Bragaglia era già in amicizia col conte Arnaldo Ginanni Corradini, di Ravenna, pittore astratto fin dal 1908, fotografo, cineasta, che col fratello Bruno Corra aveva pubblicato un programmatico « Arte dell'avvenire » (Beltrami, Bologna, 1911). I nomi Ginna e Cora erano stati inventati da uno dei profeti del movimentismo, Giacomo Balla. Ginna aveva partecipato a Firenze col fratello, e con Marinetti, Balla, Settimelli, Chiti, alla stesura del Manifesto sulla « Cinematografia futurista » (1916). Su invito di Marinetti aveva girato a Firenze il già ricordato *Vita futurista* (1916), un mediometraggio di 800 metri, con attori Marinetti, Settimelli, Chiti, Corra, Balla, Boccioni, Venna, Nannetti, Mario Carli, D'Aquanno: film che poi, per incarico dello stesso autore, Anton Giulio cercò di diffondere. Ne fu anzi autorizzato ad interessarsi alla vendita con questo biglietto; documento inedito che si conserva negli Archivi Bragaglia presso il Centro Studi Bragaglia:

Roma 25 maggio 1917

Autorizzo il signor Anton Giulio Bragaglia di vendere per mio conto il film intitolato « Vita Futurista », costituito di m. 800 circa e interpretato da Marinetti e dagli altri futuristi.

Questo quale proprietario del suddetto film.

ARNALDO GINNA

A proposito di questo film, di cui una copia dovrebbe essere a Milano, Arnaldo Ginna ha scritto per il Centro Studi Bragaglia le note che vengono pubblicate in questo stesso fascicolo per la prima volta.

Le personalità di Arnaldo Ginna e Bruno Corra sono troppo interessanti nella storia dell'avanguardia italiana, perché non ci ripromettiamo di tornare su di esse in un prossimo apposito studio. Anche Apollinaire aveva ideato un soggetto per film nel 1911. I russi Larionov e Gontcharova partecipavano nel 1913 al *Dramma nel cabaret futurista n. 13* di V. Kasjanov. Ma in queste parodie di film polizieschi non v'erano ricerche avveniriste di linguaggio: che è appunto quanto cercavano Ginna e Corra, e Bragaglia partendo dalla pittura movimentista e dalla fotodinamica (1910) per arrivare, appunto, al film futurista (1916).

## Il teorico cinematografico

In ogni settore dello spettacolo, lo abbiamo già affermato, A. G. Bragaglia fu sperimentatore, realizzatore, teorico, storico; e quale teorico cinematografico è da ricordare per più d'uno scritto. Il volumetto sulla « Fotodinamica futurista », già esaminato, è un manifesto che riguarda anche il cinema d'avanguardia. Le conseguenze sono in *Perfido incanto* come nei film di Ginna e di Man Ray.

« L'arcoscenico del mio cinematografo », apparso nella rivista « In penombra » all'epoca dell'esperimento della Novissima Film, prima di essere raccolto nella « Evoluzione del mimo », è tutto un programma, specialmente laddove, come già Ricciotto Canudo e Gabriele D'Annunzio, esprime la sua fede nel « meraviglioso » del cinema: « La grande strada per cui il cinematografo è stato condotto all'arte si cela ancora nell'*artificio scenografico*. Infiniti e stupefacenti sono i mezzi che il cinematografo può ancora possedere in questo campo delle meraviglie. La creazione di visioni impossibili e di « dal vero » ripresi di notte e resi fantastici dalla luce artificiale,

apre orizzonti infiniti alla genialità di un moderno allestitore scenico ».

In « Cinepittura », un altro dei suoi numerosi scritti sparsi nei periodici del primo dopoguerra, poi inserito nel volume sopracitato, osserva che « gli elementi *puri* dell'arte cinematografica (quale noi la vagheggiamo) sono *sceneggiatura, azione, messinscena* « ... L'attore è un pretto particolare della cui fisionomia e della cui mimica ci serviamo alla stessa stregua dei piani lontanissimi e delle vedute più lambiccate. La scena è spesso la protagonista e non ha per nulla affatto il posto di "Décor " nell'insieme spettacolare. Lo spettacolo è tutto vita e movimento, non recitazione di monologhi o dialoghi letterari: è un *panorama girante,* che si snoda secondo esigenze peculiari di un ritmo di sentimenti da estrinsecare ».

*Sceneggiatura, esecuzione, composizione,* sono le fasi del lavoro cinematografico.

*Sceneggiatura*: ovvero « invenzioni, trovate, modulazioni episodiche d'una vicenda o d'una lirica esprimibile visualmente »;

*Esecuzione*, cioè « allestimento accurato delle cose da ritrovare o dalle quali l'operatore dovrà ricavare le immagini, che per abilità e trucchi sono spesso così lontane dalle cose quali sarebbero viste a occhio nudo, siano scene, siano azioni o altro »;

*composizione*, cioè « il definitivo montaggio che mette in valore al momento giusto le idee realizzate da tutta una serqua di artefici ».

Nel ricordato « Il film sonoro » è il primo, in Italia, ad osservare che il fonofilm può diventare arte anche se v'è chi ne dubita « come vent'anni fa si discuteva se il cinemuto fosse o sarebbe diventato un'arte ». « Oggi come allora », afferma, « il problema si riduce, per me, al modo d'espressione ». È contro lo « scimmiesco altoparlante », ma « ... qualunque sia l'avvenire estetico del fonofilm non ce lo leveremo più d'attorno ». In ogni caso, « il fonofilm non è e non sarà mai teatro ». C'è ancora da dubitare, giacché « siamo ancora alle sgrammaticature, ai tentativi, all'incertezza e al trucco del sonorizzato »; ma i suoi dubbi, notiamolo, sono espressi nel 1929, allorché in Italia ancora non si è prodotto nulla: neppure *La canzone dell'amore* (1930).

Soggetto del saggio sulla « Evoluzione del mimo », come lui stesso osserva (pagg. 18-19) quasi più che il mimo è l'arte muta, la pantomima, che col film sonoro, « riacquistata la parola, si dirige verso lo spettacolo mimato, musicale e parlato, ciò che avviene ai tempi nostri, ma era proprio del mimo antico. Avremo visto morire

la pantomima e rivivere il mimo: ecco, per noi, l'evoluzione del mimo ».

Il cinema-arte è così da lui definito: « Il cinema-arte non è documento, non è fotografismo, non è copia passiva, ma, come arte vera, sarà creazione. L'ossatura del cinema consiste nel passaggio continuo attraverso le fasi di una vicenda intesa visivamente per gradi successivi ad azione incatenata ed espressa in modo corposo e plastico, luminoso e colorato. A dar corpo agli schemi ritmici o dinamici del cinema collaborano insieme tanto gli esteriori e i fondi naturalistici o pure scenografici, costruiti e dipinti, quanto gli sviluppi e gli intrecci delle persone, arricchiti dall'arte del gestire. Tutto ciò è letteratura forse? Può in qualche modo confondersi con le intenzioni di qualechessia aspetto tradizionale e novatore della teatralità? Ha nulla in comune con la storia della scenografia, e il solito allestimento scenico, sia pure veristico o storico? A me non sembra. Non deve più ad alcuno fra i profeti del cinema come Arte » (« Evoluzione del mimo », pagg. 247-275).

## Erudizione o storia

Come storico Bragaglia è noto per ricerche originali e approfondite, eseguite su materiali spesso inediti, inesplorati, rimasti in disparte perché nessuno, prima di lui, ne aveva capito l'importanza, o li aveva giustamente valutati. Per il teatro va dalla storia delle maschere a quella del teatro romano, dalle sacre rappresentazioni di Bolsena ai canovacci della commedia dell'arte, dai Nô giapponesi alla riscoperta di testi fondamentali per la storia dello spettacolo: la « Lulliade », il trattato sulla regìa del Perrucci.

Ma è anche storico in rapporto al cinema. Sottolinea la continuità della storia dello spettacolo, in tutte le sue forme, e, in particolare, dell'*arte muta* nella storia dello spettacolo prendendo spunto anche dall'Arteaga. Scrive nella « Evoluzione del mimo »: « La storia del teatro dapprima ci porta il mimo che conteneva il pantomimo, e che fu poi indipendente: nel Medio Evo, nella Rinascenza e nel Sei e Settecento i diversi generi di rappresentazioni mute, unite alla danza, sempre con musica, con alternate prevalenze della pantomima sul ballo e viceversa; quindi Viganò, che sulle basi classiche fornitegli dall'Angioini, dal Noverre e dall'Hilvending, definì il melodramma; e ai tempi nostri il cinematografo, che nei

primi tempi fu proprio una pantomima teatrale semplice e poi divenne genere di pantomima a sé fino a credere di essere teatro muto. Quando aveva trovato una elevatissima natura originale per rara nobiltà — quella che era stata la pantomima a ballo, nei periodi aurei — allora l'arte muta si riprodusse in forma diversa ».

E lo troviamo, ancora, nell'« Evoluzione del mimo », a commentare divertito « uno scenario del Settecento ». Ma perché lo fa se non per ribadire che l'arte cinematografica si è composta pazientemente nei secoli, aspettando la registrazione su pellicola di Edison o di Lumière, mentre l'idea del cinema già preesisteva, fin dai tempi di Lucrezio e di Dante?

Nel « Film sonoro » (Corbaccio, 1929) mette in risalto un altro antenato del cinema: Alessandro Black di New York che nel 1894 rappresentò un « fotodramma » in tre atti, « Miss Jery », fotografando in antecedenza le scene più salienti e proiettandone le diapositive con una « lanterna magica ».

Ha scritto pagine rievocative della Cines 1910 e del Fotofonografo Magnifico 1908, antenato del cinema sonoro; enumerato le « grandi tappe del cinema » da Lucrezio, Leonardo e Newton a Edison e Lumière («Il film sonoro », Corbaccio, 1929); tentato personalmente, e poi seguìto, le esperienze del cinema d'avanguardia, anche le meno conosciute fra noi, a partire da quella cui collaborò Russolo, predecessore artistico della acusticità del film sonoro: *Le macchine in moto* di Eugene Deslaw, « una pellicola geniale a dispetto di parecchie imperfezioni, evocante tutte le macchine in moto, dalla puleggia alla turbina, con l'accompagnamento dell'Intonarumori o Rumharmonium ».

Ha sostenuto, anche nel cinema, la ricerca del nuovo e la necessità della presenza degli « indipendenti ». E osserva ne « Il film sonoro », alludendo a *Sole*: « Il primo bel film della rinascita l'ha già fatto un indipendente: Blasetti ».

« Il film sonoro »: un libro improvvisato, scritto un po' in fretta, come accade per molte pagine di Bragaglia. Ma un libro che, unico!, e di poco posteriore al « Manifesto dell'asincronismo » di Ejzenstein-Pudovkin-Aleksandrov, mentre tutti o quasi tutti esitano (Chaplin, tra i registi, Pirandello, tra gli scrittori, Huxley, tra i saggisti), affronta coraggiosamente il problema del film sonoro, senza negare le sue possibilità espressive, anche se nel 1929 l'innovazione è appena agli inizi.

## Influenze sul cinema d'avanguardia

Attraverso le ricerche fotodinamiche, trasportate poi — per l'uso di trucchi, specchi concavi, prismi — nel film *Perfido incanto,* Bragaglia si inserisce tra i primi nel cinema di avanguardia, non senza lasciarvi qualche influenza, a partire dallo stesso *Vita futurista* di Arnaldo Ginna (1916). E lo attesta anche la sua polemica con Hans Richter, ospitata da « Cinema » e dalla « Rivista del cinema italiano », da considerare assolutamente di valore storico.

Nel 1952 « Cinema » (nuova serie, n. 97) aveva pubblicato un articolo di Richter sulla « Funzione del cinema sperimentale ». Osservando che « l'origine e lo sviluppo del film d'avanguardia mette particolarmente in valore la libertà dell'artista », Richter rilevò anche, storicamente, alcuni dei contributi più interessanti offerti dal film d'avanguardia alle ricerche dell'arte moderna, così sintetizzandoli:

1) *Orchestrazione del movimento*: la gioia dinamica di muoversi affascinò ed ispirò i pittori futuristi. Nel 1912 il « Nu descendant un escalier » di Duchamp, « La Boxe » di Picabia: scoperta del « dinamismo » e della « simultaneità ». Ma sulla tela il movimento rimane, per la natura della tela stessa, più o meno analitico. I rotoli di Viking Eggeling ed i miei (1919) contenevano delle trasformazioni graduali di forme astratte che materializzavano una continuità sostanziale. Essi suggerivano un vero movimento e questa suggestione possedeva una forza tale che ci spinse ad utilizzare il film al posto della tela (1921: *Diagonal Symphony* e *Rythme* 21). L'attrattiva suscitata dal movimento astratto si estese per un periodo di circa trent'anni: Ruttmann, Duchamp, Fishinger, Brugiere, Len Lye, Mac Laren, Grant, Crosswell, i fratelli Whitney. Tuttavia, se si eccettuano alcuni momenti di *Fantasia* (1940) di Disney e qualche breve sequenza dell'antico *Nibelungen* (1924) di Lang, questa forma espressiva non ha mai trovato posto nella produzione industriale.

2) « Creare il ritmo degli oggetti usuali nello spazio e nel tempo, presentarli nella loro *bellezza plastica,* mi sembra degno d'interesse » (Fernand Léger). Non la « bellezza plastica » di Greta o di Marlene, ma quella dei dettagli di un'ordinaria batteria da cucina (Léger), d'un colletto che danza (Man Ray), i riflessi senza dimensione d'un cristallo (Chomette-Beaumont). Ciò che Delluc nel 1912 chiamò « bellezza fotogenica » e che permeò le arti, la letteratura, la musica, la danza, ma dileguò davanti agli occhi pratici dell'industria cinematografica. Come coronamento tecnico non era abbastanza tangibile: come estetica dell'arte moderna si staccava troppo dal mondo onirico che avrebbe dovuto servire.

3) Un altro contributo del film d'avanguardia fu la « distorsione » o « dissezione » di un movimento o d'una forma. Il desiderio dei primi cubisti di anatomizzare l'oggetto e di ricostruirlo in termini pittorici e non di natura, si riflettè sullo schermo (che è esso pure una tela). Gli artisti che sezionavano o deformavano gli oggetti familiari, si auguravano di conferire una specie di distacco alla nostra percezione convenzionale di questi oggetti e quindi un aspetto nuovo al nostro « entourage » in genere? Man Ray fotografò attraverso il vetro smerigliato; Cavalcanti utilizzò l'impressione attraverso il bigello, Chomette-Beaumont utilizzarono l'esposizione multipla, Germaine Dulac usò lenti deformanti, io inclinai la camera da un lato. Nessuna di queste « snaturalizzazioni » poetiche fu brevettata: nondimeno l'industria non le utilizzò. Ben inteso, in un film ordinario avrebbe turbato l'« aspettativa » che l'industria ha destato ovunque, condizionandola, nel pubblico normale. Per sviluppare questa « aspettativa » l'industria ha speso centinaia di milioni finché è diventata un fattore sociologico importante, che dà al pubblico un facile mezzo d'autoidentificazione. Perché la gente va al cinema? Per dimenticare se stessa: non è vero?

4) C'è infine un surrealismo che discende dal dadaismo più rivoluzionario, carico d'un richiamo che riesce a far presa persino sugli spiriti pratici: la sessualità, così come l'ha vista Freud, e il subcosciente. La sua intenzione non è di « spiegare » i fenomeni subcoscienti, ma di proiettarli nello stato vergine del sogno originale. Esso cerca di ricreare il subcosciente utilizzando la sua materia originale e i suoi propri metodi.

*Emak Bakia* (1926) di Man Ray, il mio *Film Study* (1926), *La Coquille et le Clergyman* (1928) di Germanine Dulac (prefigurante i film di Maya Deren), utilizzarono tutti il metodo associativo per esprimere l'esperienza dei sogni e ciò che accade nel subcosciente. Luis Bunuel trovò una nuova sintesi nel *Chien Andalou* (1929) film violentemente emotivo e fortemente freudiano, che è sorpassato in violenza solo dal suo ultimo film surrealista *L'Age d'Or* (1930); il più blando *Sang d'un Poete* (1929) di Cocteau accetta come materiale narrativo, in aggiunta al sesso, altri elementi, come ad esempio lo shock cui soggiace un ragazzo sensibile colpito in un occhio da una palla di neve gelata; la sequenza di Narciso in *Dreams That Money Can Buy* (1947) segue Jung piuttosto che Freud allorché Narciso cessa improvvisamente d'essere innamorato di Narciso per trovarsi di fronte il suo vero io.

Lo scritto di Richter provocò un articolo in risposta di Bragaglia: « Richter e i futuristi », qui riportato a pag. 108. Nel dicembre 1952 sulla rivista « Cinema » apparve l'articolo di Bragalia « Cinema astratto - A.G. Bragaglia rivendica al cinema italiano la realizzazione dei primi film astratti », che qui trascriviamo perché integrante gli argomenti dell'interessante polemica.

Leggo l'interessante articolo di Hans Richter — che con Marinetti e il poeta Vasari ed Ivo Pannaggi, geniale pittore e architetto futurista, conobbi a Berlino circa trent'anni fa, cioè dopo i fatti del cinema futurista e dopo la

diffusione del mio film 1916 — lo leggo e mi metto a ripensarci su. Chi sa che a questo articolo non potremo dare un seguito. Parlo al plurale per fare appello al mio vecchio compagno, creatore del cinema futurista, Arnaldo Ginna, che più di me conserva documenti dell'epoca. Ma leggo, ancora, col titolo « Nato in Italia il cinema astratto » che *Tre tempi di cinema astratto* è il titolo di un recente cortometraggio col quale — le solite esagerazioni! — si è inteso produrre un documento che valga a stabilire una *data di nascita ufficiale* del cinema astratto in Italia; anche considerato come « esperimento ».

« Fissare sullo schermo non ciò che appare, ma ciò che si sente dietro l'apparizione: in queste parole può compendiarsi, con tutta semplicità, la divisa degli astrattisti cinematografici, cioè di quella schiera oggi abbastanza folta di nomi anche illustri (dai germanici Oscar Fishinger e Walter Ruttmann al Walt Disney di *Fantasia* fino ai recentissimi cineasti canadesi) di uomini dalla schietta sensibilità artistica, dall'audace realizzatore ai suoi collaboratori, ecc. Vada l'augurio che il meritato riconoscimento dell'importanza e del valore della loro impresa non tardi a manifestarsi, e che la strada da loro iniziata sia ben presto affollata da quanti sapranno valutare e comprendere il messaggio che la nuova opera vuol rivolgere agli artisti del nostro paese ».

Ebbene, questi retorici messaggeri sono somari, come storia del cinema, ignorando i film futuristi e perfino i cortometraggi di Corrado d'Errico conservati dall'Istituto Luce. Sempre inventori dell'ombrello o scopritori del cavallo! Sì, è vero, « nato in Italia il cinema astratto », ma nato quarant'anni or sono, precisamente. Dal 1915 esiste in Italia il concetto e il prodotto del cinema assoluto ed esso segue le idee dell'astrattismo pittorico applicate al cinema. Dopo tant'arte che toglie lo spunto dalla commovente vita degli uomini, degli animali, delle piante, un'arte figurativa che si astenga dai soggetti letterari sembra, ed appare ancora, un mostro senza testa. L'eroismo enfatico che dà fiato alle trombe, nel comunicato già letto, attesta che, trent'anni dopo, siamo ancora al punto di trent'anni fa.

L'arte « non figurativa » ed il « costruttivismo » si sono affermati largamente nella giovane generazione. Questa arte che i futuristi dopo la prima parola di Wassily Kandinsky, Leonardo astratto, mai da nessuno superato, reinventarono come « pittura pura » piacque ad Apollinaire che ribattezzò il genere — quale trova origine dall'Oriente di ogni tempo — con la parola *astratta,* e lo esaltò con la concezione dell'*orfismo* che è la stessa cosa ancor più liricamente espressa, o, meglio, difesa. G. Apollinaire mezzo polacco e mezzo italiano, era il Marinetti della Francia. Tutti i pittori futuristi dal 1911 in poi fecero dell'astrattismo e, tra noi, ci fu chi pensò al cinema giacché poteva mettere in movimento le forme *libere da imitazione,* creando un *orfismo* più esaltato di quello pittorico di Delounay.

Agli scettici o ai nemici del nuovo basterebbe ricordare l'arte afroasiatica degli arabeschi astratti, per accettare la sufficienza e la capacità di questa sorte di lirismo integrale. I tappeti persiani, la decorazione araba nelle pareti, nei vasi, nelle stoffe è astrattista; ed è pure diretta verso la stessa strada la pittura Romana detta delle « grottesche », tra surrealistica e metafisica.

Dai futuristi fu detto « cinema puro » quello che suscita sensazioni visive invece che sentimenti; come quella pittura che non si appoggi al lenocinio della pietà o dell'idillio, per commuovere il riguardante.

L'antianeddotico nel quadro dipinto è parallelo all'antiletterario, antiepisodico del cinema astratto, esprimente una propria realtà lirica, surreale, disinteressata dal mondo nel quale si vive.

Nel 1916 F.T. Marinetti lanciò un « Manifesto del cinema Puro o Astratto »; ma proprio in quell'anno, a Roma veniva girato un film che possedeva aspetti scenografici e tecnica fotografica, miranti ad astrarsi dalla decorazione del soggetto reale e tendenti a scomporre la realtà col mezzo dei prismi nell'obbiettivo. Forme plastiche belle per se stesse o armonizzate con altre; complessi architettonici di entità geometriche, solidi o aerei, opachi o trasparenti, marmorei o nuvolosi, abbiamo visto combinati insieme ad espressioni di poemi costruttivi liberi da ogni trama umana o naturale, lontani da ogni intreccio di fatti nella vita.

All'ignaro che chiede cosa vogliono significare il quadro astratto o il cinema puro, il fanatico artista della setta di Kandinsky risponde con disprezzo: « Non vuol significare niente ». Nel senso che nulla di umano o naturale vuol significare, bensì alcunché di musicale che scaturisce in assoluta spontaneità, e da se stesso provoca scoppi di sagome e di solidi generatori di successive provocazioni plastiche, in una serie di minuscoli drammi di forme, dinamici e luminosi, chiusi nel proprio mondo. Quei cubi o cerchi, quelle aste, coni, segmenti, piramidi, punti, circolari, quadrati, prismi, cilindri, sfere, misti a raggi, fulmini, frecce, nuvolaglie, vapori, velami, reti, ziag-zag ed espressioni « caleidoscopiche » elementarissime, non rifanno il verso alla psicologia degli uomini.

Né gli astrattisti vogliono suggerire a quelle forme i sentimenti umani. La freccia non vuol ferire la sfera: la nube non vuole ottundere la vitalità e la visibilità del cubo che le sta dietro, per esercitare contro di esso un sentimento umano di gelosia; altrimenti accadrà come nelle favole animalesche ove si attribuiscono alle bestie le infamie del sentire umano, mentre esse sono, sicuramente, più nobili di noi nella semplicità dei loro sentimenti. L'arte astratta è libera della umanità e terrestrità, nel modo più sconfinato e sidereo.

Anche nel cinema di episodi reali, esponenti la consueta trama d'amore, vige una legge superiore astratta, ch'è un sesto senso del cineasta; la intuizione del ritmo cinematografico. Questo considera i fatti umani come tempo; pesa i volumi delle figure, nei loro episodi passionali, come cose inerti, valori plastici elementari, concertandone la successione in un modo armonico, secondo stanze e misure obbedienti a una piacevolezza di ritmo, quale misura temporale, e successione di chiaroscuri. Tanto è vero che il cinema puro possiede un fondamento serio — non impostore — che grandi film sono sottostanti al Ritmo, grande legge dell'arte. E il Ritmo è musicale ed è plastico, come si vede nella danza, fatta di volumi mobili su tempi melodici o su punti acustici.

Tanto è fondamentale la legge astratta dei volumi e dei tempi, nella loro successione sullo schermo, che non può essere buon regista chi non possegga per dono naturale, pittorico musicale, il senso del ritmo cinematografico.

La facoltà di sentire il ritmo è cosa naturale, nella quale eccelle taluno per dono. Ma il ritmo è fondamentale, elemento dinamico dell'armonia cosmica che risponde, appunto, a leggi geometriche e numeriche nella materia tutta, siano animali o montagne, siano piante o pianeti. Dall'elementare senso istintivo del ritmo delle cose in se stesso — o del loro avvicendamento ed evolu-

zione, nel movimento materiale — si può giungere alla ricerca di quella che fu definita la *Sezione Dorata,* e *Divina Proporzione,* a questa relativa o alla visione dell'*Armonia delle Sfere.* In diverse direzioni Platone e Pitagora, Leonardo e Luca Pacioli furono affascinati dal supremo ordine delle cose create, che si riflette negli inferiori particolari, negli atti animali persino e nei prodotti umani, come il film.

Il cinema astratto contenendo il tempo, oltreché lo spazio, possiede facoltà — più che la pittura — di simboleggiare il ritmo di quel divenire di immagini, che si chiama cinema.

Nel sistema assoluto le forme si scatenano l'una dall'altra, in una lirica successione, che significa, visivamente, le conseguenze delle propulsioni e degli urti, degli ondeggiamenti e delle scivolate, alle quali vengono soggette le forme plastiche; e tutto questo costituisce un *Dramma d'Oggetti* assai superiore a quello futurista, nel quale una caffettiera poteva leticare con una sedia, presente il tavolo padre nobile e il divano sonnacchioso e brontolone. Nessun surrogato umano intende suggestionare lo spettatore creando per lui una sorte di caricature della realtà. Non si tratta di dramma di oggetti usati dagli uomini, legati al loro costume, alla loro psicologia, al loro ridicolo. Si agita, qui, il libero mondo che diremmo astronomico, delle forme e degli spazi, astratti dallo stesso globo terraqueo.

Per dilettarsi alle esposizioni di avvenimenti plastici e luminosi del cinema assoluto, necessita possedere qualità di « visivi », fantasia da « surrealista », facoltà di ascesi di fanatici poeti della forma pura.

Alcuni film astratti di Corrado d'Enrico, cineasta italiano scomparso nel 1938, sono ancora i balbettamenti del *cinema assoluto*: il *dada* di questa arte, vale a dire l'abbiccì dell'espressione astratta. Essi danno un'idea delle ricerche ancora alle origini. Ma io rivendico ancora ai futuristi italiani la concezione del cinema astratto, nel *Manifesto* del 1916, e rivendico a un film del 1916 anch'esso ricchissimo di realtà visiva scomposta, con risultato simile a quello dei quadri futuristi di Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Gino Severini. Anche la mia *Fotodinamica Futurista* esposta nel 1911 alla Libreria Mantegazza, alla Sala Pichetti, al Padiglione di Piazza Colonna e pubblicata nel libro omonimo nel 1912 portava esempi fotografici di varie tecniche miranti a scomporre il movimento e rifonderlo secondo nuovi fini; nonché usava, per la prima volta in Europa, la suggestione rivelatrice delle sovrapposizioni scomposte: creando una realtà mutilata o moltiplicata per fini mistici della forma.

La realtà cominciava ad andare in cancrena agli occhi degli avanguardisti. L'artista osava iniziare la sua lotta per la liberazione del concreto, dal vero, dal normale comune, aspirando a scatenarsi nelle visioni « non figurative », parallele alle « parole in libertà » alla « immaginazione senza fili » alla « ribellione contro la logica ».

Oggi si confondono certi prodotti « surrealisti » che fanno collaborare le cose vere con cose astratte, oppure certi altri battezzati « metafisici » da de Chirico il quale, da oggetti reali, mirava a ricavare suggestioni strane e svelare (o avere) aria di mistero cervellotico — surrealismo anche questo — con del *visivo puro* che scavalca il soggetto, nella pittura di una bambina inginocchiata accanto al lettuccio della madre morente — tema da cinematografo più che mai — ma intende emozionare lo spettatore con la forma assoluta che, nel

cinema, acquista il potere del *ritmo,* cioè la vita, e gioca in parallelo con suoni e rumori astratti artisticamente concentrati, come nell'*intonarumori* di Russolo, in un parallelismo che può essere drammatico fino all'ossessione (come nel *Tamburo di fuoco* di Marinetti) o comico perfino (non è stato ancora fatto).

Ma tutte queste interessanti ricerche, queste ardite realizzazioni di *contro corrente,* hanno avuto un appassionato, esplosivo, rumorosissimo inizio quarant'anni or sono. Se i ragazzi d'oggi non lo sanno, interroghino il Conte Arnaldo Ginanni Corradini che gareggiò con me nel cinema d'avanguardia in quella remota epoca. Arnaldo Ginna, così si firmava, girò a sue spese pellicole futuriste che conserva. Egli è funzionario alla Presidenza del Consiglio (Direzione della Cinematografia).

## Due lettere

Lo scritto di Bragaglia (v. pag. 108) spinse Hans Richter a rispondere con una lettera che venne divulgata dalla « Rivista del cinema italiano » (n. 12, Roma, dicembre 1953). Come i precedenti, è questo un documento di estrema importanza per la storia dell'avanguardia e del cinema d'avanguardia. Non facilmente riassumibile, per la messe di notizie e di osservazioni che contiene, è preferibile presentarlo per intero al lettore.

Caro Bragaglia, mia moglie mi ha tradotto, spero correttamente, il suo articolo « Richter e i futuristi », e io colgo l'occasione per rispondere a un suo invito che mi è stato rivolto, appunto, a questo fine dalla « Rivista del Cinema Italiano ». Prima però di entrare nel merito del suo articolo desidero dirle quanto sia lieto di avere sue notizie, anche se questo primo contatto con lei dopo venti anni avviene sotto forma di un suo rimprovero, per non dire di una accusa.

Si, ricordo, e con nostalgia, i tempi del futurismo e i giorni passati con Prampolini e Vasari a Berlino e a Roma; ricordo le incantevoli terme Avignonesi, dove incontrai anche lei, contornate da locali notturni, danze, teatri moderni e donne stupendamente belle. Si, ricordo anche il mio subitaneo risveglio all'arte moderna al Herbstsalon del 1913, allorché Marinetti si diede ad infettare un furibondo entusiasmo in un pubblico incline a riceverlo, sfidando al tempo stesso questo pubblico con lampeggianti discorsi e offrendo a piene mani violenti opuscoli, i quali venivano distribuiti già il giorno successivo dal direttore stesso del Herbstsalon e dal « Der Sturm », Herwardt Walden, personalmente alla maggior parte dei vetturini e dei tassisti nelle strade di Berlino, suscitando scandalo sia fra questi stessi che fra la loro clientela. Si, il futurismo! Tutti ci ha influenzato con il suo entusiasmo, con la sua vitalità senza limiti, con i suoi elementi costruttivi e distruttivi. Non lo metto in dubbio: la scoperta della simultaneità ci ha dato sensazioni che mi sembrava di avere desiderato per lungo tempo; e il dinamismo, d'altra parte, ha confermato a tutti noi il tremendo ottimismo di una epoca nuova e insieme ... la nostra gio-

vanile arroganza. Io ho amato il futurismo e ancora oggi lo amo come l'ultimo dei grandi movimenti artistici del nostro tempo che abbia saputo opporsi all'accademismo.

Dopo un simile esordio sembrerebbe assolutamente logico di continuare affermando che l'esperienza del futurismo ha condotto alla fine me, in quanto artista, alla espressione cinetica del dinamismo, ossia al film. La cosa però non è andata proprio così e qui è il punto nel quale il mio amico Bragaglia erra.

In realtà, e a dispetto del mio sentimento spontaneo di amicizia per i futuristi, per Bragaglia, Prampolini, Vasari e altri, il mio destino non fu determinato dal futurismo. Come pittore il mio destino mi portò addirittura nella direzione opposta, lontano dai problemi della simultaneità e del dinamismo e verso la esplorazione dei concetti del cubismo, ossia verso i problemi statici, e di là alla orchestrazione di rapporti formali elementari (di forme astratte); di là ancora a lavori che, pur rimanendo nel campo statico, contenevano però una sensazione dinamica di carattere « negativo »: il desiderio di arrestare il tempo nel suo corso, di fermare il fluire del tempo e invitare gli uomini alla meditazione ... Da questi lavori, per uno sviluppo logico, il mio destino mi ha portato al film.

Sviluppo senza dubbio paradossale, lo ammetto, ma questa è stata la mia vera sorte. Questo sviluppo può anche spiegare il fatto che io non abbia posto la nascita del film astratto o di avanguardia in relazione con i futuristi, le cui concezioni avrebbero reso logico questo rapporto.

A me sembra che nel rispondere al suo articolo io dovrei mettere in chiaro soprattutto due punti:

Primo punto: se io provengo dal futurismo. Questo lo nego.

Secondo punto: se il futurismo abbia prodotto i primi film astratti dai quali derivarono poi gli altri e se io neghi anche questo fatto.

Io sono completamente d'accordo con Bragaglia nel pensare che i moderni film d'avanguardia (film sperimentali o « poesie in film », come mi piace di chiamarli) sono nati dai problemi che sono stati posti dall'arte moderna. « Il salto che il nostro amico Richter fa tra il 1912 e il 1919 è acrobatico e gigantesco ... ». Lo è senza dubbio se uno parte dalla premessa che il film d'avanguardia è nato dal futurismo, e non da alcun'altra fonte dell'arte moderna, fonte non collegata col futurismo o da esso influenzata. È senza dubbio un salto se uno ignora la possibilità che il film di avanguardia sia derivato da differenti tradizioni e sia nato con diversi motivi e fini. Per rendere chiaro questo punto vorrei qui citare alcuni tratti di un articolo che pubblicai nel febbraio 1952 sulla rivista « Magazine of Art » di New York.

« Influenzato dal cubismo, e dalla sua ricerca della struttura, ma non soddisfatto di quanto offriva, io mi trovai nel periodo 1913-18 sempre più assorbito nel conflitto creato dall'esistenza di sopprimere ogni espressione spontanea, al fine di raggiungere la obiettiva comprensione di un principio fondamentale con cui potessi dominare " il mucchio di frammenti " ereditato dai cubisti. Perdetti così gradualmente ogni interesse per l'argomento, per qualsiasi argomento, fino a concentrare la mia attenzione sulla opposizione fra positivo e negativo (bianco-nero), che almeno mi offriva una ipotesi pratica tale da permettermi di stabilire i rapporti fra una parte di una pittura e l'altra. Una volta posto su questa strada la " forma " come tale divenne un ostacolo e dovette

essere rimpiazzata da suddivisioni rette o curve della tela, che divenne a sua volta una superficie nella quale si dovevano disciplinare rapporti fra opposti. La ripetizione dello stesso elemento in differenti parti della tela, e ripetizioni attuate con maggiori o minori variazioni, consentivano un certo controllo del problema.

Un giorno in cui mi trovavo a lottare con questo problema, al principio del 1918, Tristan Tzara batté sul muro che separava le nostre due camere in un piccolo albergo di Zurigo e lì per lì mi presentò a Viking Eggeling. A quanto sembrava, infatti, egli era intento allo stesso genere di ricerca estetica. Dopo dieci minuti Eggeling mi mostrò alcuni dei suoi lavori. Il completo accordo che nacque fra noi su questioni sia estetiche che filosofiche, simile a una specie di " identità entusiastica ", ci condusse spontaneamente a una collaborazione intensa e a una amicizia che durò fino alla morte di lui nel 1925.

Mentre io ero solo agli inizi, Eggeling aveva già sviluppato una teoria completa ed elaborato un sistema funzionale. Come me, egli aveva preso come punto di partenza il concetto cubista della forma elementare, ma aveva trovato poi in Henri Rousseau una tecnica di " orchestrazione " (per esempio le piante che Rousseau mette nei suoi quadri di " foresta vergine ", gli alberi dei suoi viali, i piccoli uomini, simili a note muscali, delle sue lunghe strade) che lo aiutò a rendergli più chiara la strada che doveva percorrere. La dinamica del contrappunto di Eggeling, che egli chiamò *Generalbass der Malerei,* abbracciava generosamente e senza alcuna discriminazione ogni possibile rapporto fra le forme, incluso quello dell'orizzontale e del verticale. Il suo modo di affrontare il problema, che era metodico al punto di essere scientifico, lo portò allo studio analitico del comportamento degli elementi della forma in condizioni differenti. Egli cercò di scoprire quali " espressioni " una forma avrebbe e potrebbe avere sotto le varie influenze degli " opposti ": piccolo rispetto a grande, luce rispetto a oscurità, uno rispetto a molti, cima rispetto a fondo, e via di seguito. Congiungendo (" equilibrando ") i contrasti più forti dei più vari ordini intimamente coi loro opposti attraverso somiglianze da lui chiamate " analogie ", egli era in grado di comprendere una molteplicità illimitata di rapporti. Gli elementi di contrasto erano usati per drammatizzare due o più complessi di forme; le " analogie " erano usate entro i complessi stessi di forme per porre queste nuovamente in relazione ».

La collaborazione fra Eggeling e me ebbe un certo numero di conseguenze:

1) La nostra ricerca ci condusse alla esecuzione di un gran numero di disegni come quelli consistenti in trasformazioni di un elemento formale in un altro. Questi furono i nostri « temi » o, come li chiamavamo, i nostri « strumenti », per analogia con la musica, questa fu la forma d'arte che ci ispirò considerevolmente. Sentivamo « la musica della forma orchestrata ».

2) Questo metodico contrasto-analogia, questa « orchestrazione » di un dato strumento attraverso differenti stadi, ci impose finalmente l'idea di una continuità.

3) Allorché nel 1919 riuscimmo a stabilire finalmente una linea definitiva di continuità su spazi non limitati, ci accorgemmo della esistenza di un genere di rapporto molteplice e dinamico che invitava l'occhio a « meditare ». Il processo contrasto-analogia aveva creato una energia che andò crescendo man mano che i rapporti si moltiplicavano. Ecco che l'inizio, costruito secondo i

piani, sta in armonia con la fine, e così la prima parte sta in armonia con la seconda, la seconda con la terza, la sinistra con la destra, la parte superiore con quella inferiore e ciascuna parte con qualsiasi altra. Senza averne avuto l'intenzione eravamo arrivati a un genere di espressione dinamica che produceva una sensazione piuttosto differente rispetto a quella resa possibile nella pittura di cavalletto. Questa sensazione sta nello stimolo che l'occhio memore riceve quando trasferisce la sua attenzione da un dettaglio, fase o sequenza a un'altra, la quale può essere continuata indefinitivamente. Ciò avviene perché il tema estetico è null'altro che questo: il rapporto fra ciascuna parte e il complesso. Seguendo a questo modo il processo creativo, colui che guarda lo sente appunto come un *processo,* non come un singolo *fatto.* In questo modo l'occhio viene stimolato a realizzare, attraverso la *necessità di ricordare,* una partecipazione particolarmente attiva; e tale attività, d'altra parte, porta con sé quel tipo di soddisfazione che uno potrebbe provare qualora scoprisse improvvisamente nella sua immaginazione forme nuove e non comuni.

Il passo logico che avevamo fatto verso lo spazio non limitato ci aveva già buttato, per così dire, fuori del mondo della pittura di cavalletto. Dopo che ciascuno di noi nel 1919 aveva terminato il suo primo spazio continuo cominciammo a capire che avevamo ricevuto più di quanto avevamo richiesto: ossia la necessità di liberare questa « energia » accumulata in movimento vero! Mai avevamo lontanamente pensato a ciò durante la nostra collaborazione. Eppure il fatto era lì. E il movimento implicava il film. Ciò che facemmo in questo processo, e ciò che non credo altri abbiano fatto, era di stabilire una linea di tradizione ininterrotta da Cézanne ai cubisti, all'arte astratta, fino al film, (ricercando esclusivamente l'articolazione della forma astratta in quanto ultimo passo di questo sviluppo dell'arte moderna). A noi non interessava il film in sé, né avevamo mai pensato di usare questo mezzo nuovo e di facile sfruttamento per puro amore di esso. Al contrario. L'avvio deciso che prendemmo in questa direzione ci lanciò, per così dire, dai problemi bidimensionali verso i problemi dello spazio e del tempo. Questa esperienza era inattesa quanto logica e irresistibile, tanto irresistibile che non potemmo evitare di farvi fronte. Eravamo dei pittori lanciati dal più vasto di quelli della pittura. Tuttavia però, quali investigatori *del problema dell'espressione plastica,* non mutammo la nostra disposizione a comprendere il *funzionamento* della forma pura (astratta).

Secondo punto (se il futurismo abbia prodotto i primi film astratti dai quali derivarono poi gli altri e se io neghi questo fatto). Devo premettere che io non sono uno studioso di storia, ma soprattutto un artista e piuttosto attivo, sia come autore di film che come pittore. Io non nego affatto la priorità del futurismo nella sua concezione del dinamismo, della simultaneità, del movimento (circolare, elissoidale, a spirale). Queste idee furono introdotte nell'arte moderna già nel 1911 o persino nel 1909. Io non ho mai inteso dire, né penso di avere mai detto, che Duchamp abbia creato il concetto del dinamismo. Egli lo ha semplicemente trasformato « en français ». Devo ammettere però che, leggendo gli articoli di Aristarco e di Bragaglia, resto stupito dalla enorme quantità di cose che io non so. Io non sapevo per esempio, fino alla lettura del libro di Guido Aristarco « Teorie del Cinema » e del « Cinema Nuovo », che vi erano stati dei film futuristi astratti. Nel 1923 io incontrai a Roma di-

versi fratelli Bragaglia, ma non vidi né seppi mai, né prima né in seguito, di alcun film italiano astratto; in ogni caso non ne ebbi conoscenza allora. Se in qualche film abbiano fatto menzione Bragaglia o Prampolini o Vasari, devo dire di averlo totalmente dimenticato. Se ho commesso un errore, non sono certamente il solo ad aver fatto ciò. Allorché l'olandese Theo van Doesburg, pittore ed editore della rivista d'arte « De Stijl », visitò Eggeling e me in Germania nel 1920, egli considerava i nostri film come espressioni indipendenti e come i primi di questo genere (si veda « De Stijl », n. 4, maggio 1920) ... eppure egli conosceva Marinetti, Severini e gli altri futuristi e il movimento futurista in generale assai più intimamente di me, dato che andava a vedere questi artisti in Italia ed essi collaboravano alla rivista « De Stijl ». Così pure io non ricordo affatto che ci sia stato un film intitolato « Perfido Incanto »; non ricordo nulla della Fotodinamica di Bragaglia, o della rivista « La Ruota » e di altre consimili di cui egli allude. Se quegli anni che vanno dal 1912 al 1919 furono da me lasciati in certo modo all'oscuro, ciò non fu dovuto a mancanza di interesse per l'opera dei futuristi, né alla volontà di cancellare in mala fede la loro priorità, ma fu dovuto a quel mio sviluppo che ho descritto sopra e che mi condusse per strade così differenti da impedirmi persino di sfiorare quei paesaggi del futurismo che amo ricordare e dai quali amo essere ricordato ... anche se in essi io non abbia mai effettivamente vissuto. Si potrebbe anche considerare il fatto che il contatto diretto con l'arte e gli artisti italiani fu interrotto durante più di venti anni ricchi di esperienze e non certo per causa mia.

D'altra parte, se i futuristi italiani hanno fatto veramente i primi film astratti, che io me ne renda conto o no, essi hanno fatto i primi film astratti!!! Non vi è più nulla da dire. In un caso tale la mia personale vanità non ne resterebbe in alcun modo ferita! Se con i miei primi film astratti, con la mie teorie, con la mia concezione del ritmo in quanto nucleo originale di ogni espressione filmistica (si vedano i miei libri) io ho scoperto una terra che era già stata scoperta da altri, sarò assai lieto di incontrare e di stringere loro la mano con gioia: da scopritore a scopritore.

Mi rendo naturalmente conto benissimo, per quanto mi riguarda, che il fatto di non sapere molte cose non può cambiare la loro importanza storica, la quale può trovare nuove valutazioni ... che a noi tutti rendano giustizia. In realtà gli articoli di Aristarco e di Bragaglia mi hanno reso estremamente curioso di vedere quei film e quei documenti a cui si fa riferimento nei paragrafi A) e B) ... e ciò tanto più in quanto io sento molto decisamente che il ruolo del futurismo non è ancora finito, anche se oramai sono passati ben quaranta anni. La ricerca che tende a stabilire dove e come i film futuristi si innestano nello sviluppo generale del film sperimentale è cosa che certamente mi interessa nella mia qualità di pittore moderno, di autore di film, di studioso di storia ... e di « scopritore ». Fino a che non avrò trovato e visto questi film e questi documenti (spero che ciò possa avvenire l'anno venturo in Europa), le devo chiedere, caro Bragaglia, di voler ritirare il titolo onorifico di « uomo informatissimo » che lei mi ha affibbiato nel suo articolo.

Per concludere queste mie dichiarazioni, vorrei considerare da un punto di vista più generale questa discussione circa la « priorità » (che del resto richiede ancora ulteriori precisazioni in materia di dati storici e della loro im-

portanza). Non c'è alcun dubbio che in questo Rinascimento che noi chiamiamo arte moderna i futuristi abbiano portato come loro contributo peculiare (oltre ad altre cose) il concetto del dinamismo. Tale concetto, che sia stato o meno sviluppato praticamente in seguito in movimento reale, ossia in film, appartiene a loro. Che questo concetto sia stato più o meno realizzato sulla celluloide secondo lo stile dei quadri futuristi io non posso dire. Ma supponiamo pure che ciò non sia stato. Le loro teorie entusiastiche e piene di vitalità, le loro violente prese di posizione, servirono tutte a rendere noti i loro concetti a ogni artista giovane e a influenzarlo nei primi anni del suo lavoro creativo. Questo è un fatto fuori discussione.

L'altro fatto è che, a dispetto di tutto ciò e contro quanto ci si poteva attendere, il dinamismo come concetto estetico non ha resistito molto nell'arte moderna. In realtà, allorché io da giovane venni a Parigi, fui sorpreso di sentire i giovani artisti moderni parlare con ammirazione dei quadri futuristi mostrando all'atto stesso disgusto per quel dinamismo pittorico che faceva loro dire « le sale mouvement ». Era avvenuto infatti che il futurismo si era trovato di fronte la forte tradizione estetica della Francia, la quale puntava, col cubismo, alla pittura bidimensionale e statica. Poiché la promessa naturale del dinamismo stava invece nel movimento (ossia, in ultima analisi, nel film, e non nella pittura bidimensionale), il futurismo si è incontrato con la tradizione francese.

A questo punto il sorprendente spettacolo rivelò un fatto interessante: una tendenza storico-artistica che era nata col secolo (quello che aveva inventato le automobili, gli aeroplani, il cinema, la radio, ecc.) e che era stata scoperta entusiasticamente dai futuristi, non ha resistito a lungo nell'arte moderna. I futuristi, essi, sentirono l'impulso emotivo prodotto dalla rivoluzione della tecnica e lo espressero col dinamismo e colla simultaneità, ma il movimento artistico in quanto tale scomparve dopo una mezza dozzina di anni. E poi, una volta entrata nella storia, quella stessa tendenza artistica che trascinò i futuristi e fu da essi trascinata avanti, ecco che ricompare di bel nuovo nei luoghi più « inverosimili » a continuare di fresco, partendo da posizioni quasi opposte, l'opera che era stata prima abbandonata ... a continuarla su nuove basi, con altri uomini, con rinnovato entusiasmo, nella stessa direzione. È proprio come se questa tendenza storica avesse bisogno, oltre che del suo primitivo impulso rivoluzionario, anche delle correnti stabili delle forze tradizionali.

Io penso che è in una simile prospettiva generale che noi potremo trovare il giusto posto per i giusti dati storici e, al tempo stesso, per la valutazione dei diversi contributi e tendenze. Più ancora: potremo trovare la prova innegabile del fatto che il film moderno è parte dell'arte moderna, il suo necessario prolungamento e, in un certo grado, il suo compimento.

HANS RICHTER

La lettera fu pubblicata dalla « Rivista del cinema italiano » con questa breve replica di A. G. Bragaglia:

Sono felicissimo, e con me lo è l'amico Prampolini, di esserci incontrati ancora con H. Richter, e, beninteso, accetto le sue sincere spiegazioni cordial-

mente, tanto più che c'è un equivoco, tra noi. E cioè, che lui parla di primo film astratto e noi di primo film d'avanguardia, in genere. Antecedentemente al primo film astratto furono prodotti dei film italiani rivoluzionari come concezione e come tecnica, che già tendevano all'astratto. Il mio film Richter può vederlo alla cineteca di Parigi, rue de Messina; quello contemporaneo al mio, di A. Ginna, può essere visto nei pezzi staccati che l'autore conserva ancora.

A proposito di pittura puramente astratta, e in fatto di priorità, Prampolini è più documentato di me; ma io segnalo un articolo mio sulla scenografia astratta uscito in « Teatro-Scenario » nel 1952.

Auguri al geniale Hans Richter!

## Le sintesi visive

Sul suo contributo alle ricerche cinematiche dell'avanguardia A. G. Bragaglia è tornato altre volte. Basterà consultare i numerosi scritti e saggi raccolti nella « Evoluzione del mimo » e nel « Segreto di Tabarrino ». Ad essi si aggiunga una nota fatta dallo stesso Bragaglia nel fascicolo speciale dell'« Index » di argomento teatrale, pubblicato nel novembre-dicembre 1925 (appendice dell'anno IV di « Cronache d'attualità »), dove si legge: « Un vecchio libro di Bragaglia sul Fotodinamismo, applicazione alla fotografia delle dottrine estetiche futuriste, realizzata fotograficamente con la simultaneità di stati d'animo, e le altre scoperte futuriste, ancora oggi ha ispirato i cinematografisti americani Ben Geddes e Francis Brugière: i quali hanno applicato ai film i sistemi della Fotodinamica realizzati nel 1911 e già nel 1916 esperimentati dallo stesso Bragaglia al cinematografo nella Casa di Film Novissima da lui fondata a Roma con criteri di modernità sbalorditivi in quei tempi ».

Inoltre come dimenticare il « Ballo meccanico » (1922) che precede — ma in teatro — il *Ballet mécanique* di Fernand Léger (1923) e che venne presentato a via degli Ariguonesi, nella sede del « Circolo delle Cronache d'attualità », poi diventato (il 18 gennaio 1923) Teatro degli Indipendenti?

Il « Ballo meccanico futurista » fu ideato dai pittori Ivo Pannaggi e Vinicio Paladini, ed eseguito dai danzatori Ikar e Ivanoff, con accompagnamento di una « polifonia ritmica di motori ». I ballerini danzavano sulle scale, spiccavano salti dai palchi mentre alcune motociclette, situate sul palcoscenico e nella sala, venivano poste in moto, con un rombo assordante.

Antecedente a queste esperienze, che richiamano a Luigi Russolo e al suo « intonarumori », è anche il « Manifesto delle Sinopsie » o « Sintesi Visive » o « Trasposizioni Visive della Musica » (1919), concepito con S. A. Luciani e Franco Casavola, di cui trascriviamo il testo:

LE SINTESI VISIVE

*Premessa.* Il dramma poetico-musicale, detto comunemente opera in musica, è una forma oltrepassata da un pezzo.

La poesia e la musica hanno oramai raggiunto un tale sviluppo, che non è possibile si ricongiungano senza menomarsi a vicenda.

Esse hanno generato: da una parte il dramma verbale, dall'altra quello puramente musicale, in cui la musica sinfonica determina da sola la rappresentazione.

È un fatto dimostrato scientificamente, con esperienze ipnotiche, che la musica passionale determina dei gesti e che la musica decorativa fa disegnare curve armoniche nello spazio.

È questo il fondamento fisiologico della danza.

Né certe musiche determinano soltanto dei gesti, ma suggeriscono anche, in modo quasi altrettanto preciso (almeno nella metà degli ascoltatori), paesaggi ed immagini.

Inspirandosi a questo principio, dando corso cioè alle visioni evocate da certe musiche sinfoniche, Michele Fokine e Leone Bakst hanno inventato degli spettacoli scenici che noi non esitiamo a considerare la forma finora più avanzata del dramma: il dramma mimico-musicale.

Senonché si è osservato giustamente che, quando si ascolta la musica, la visione passa in seconda linea e, quando i centri visivi sono eccitati in sommo grado, l'elemento nuovo assorbe tutta l'attenzione dello spettatore.

Il dissidio è inevitabile perché la musica si svolge nel tempo e la visione si manifesta compiuta nello spazio. L'una sviluppa, analizza, per così dire, degli stati d'animo, l'altra li sintetizza.

* * *

Per sintesi visiva noi intendiamo *la relazione scenica dell'idea dominante ed essenziale di un brano di musica.*

La visione scenica non deve essere sincrona alla musica, non deve cercare di seguire lo sviluppo musicale, ma deve sintetizzare, mediante forme, luci, colori, lo stato d'animo che la musica ha già determinato nell'ascoltatore.

Nella stessa maniera che il calore diventa luce, la musica, nel punto culminante del suo svolgimento, diventa come incandescente, generando la visione, la quale deve quindi apparire e dissolversi per gradi.

Solo così l'equilibrio fra la sensazione musicale più lenta e quella visiva più rapida è ristabilito.

A chiarire quanto abbiamo esposto, diamo l'esempio più semplice che ci si possa offrire.

Il preludio n. 20 in *do minore di Chopin,* si inizia con una frase *ff.* di carattere cupo, scandita largamente da una serie di accordi solenni. Segue, come una ripercussione, una seconda frase *f.* L'ultima frase è ripetuta *pp.* come un'eco, e si estingue su di un accordo tenuto lungamente.

La sintesi visiva di questo pezzo potrebbe essere una fuga di arcate potenti viste in una luce tragica: la prima arcata enorme, in primo piano, le altre in prospettiva, decrescenti. Se si considera il *ff.* iniziale e l'effetto del *diminuendo.*

Si può considerare l'effetto della eco che è nell'ultima parte del preludio, e sintetizzarlo con una visione analoga, di riflesso o di miraggio.

In fine, il procedere del pezzo, dalla regione bassa ad una più alta, può suggerire una forma piramidale elevantesi nella luce.

Come si vede, il principio ammesso concede la più ampia libertà di interpretazione.

Potremmo moltiplicare gli esempi, ma ci sembra di aver documentato a sufficienza che con le nostre sintesi visive siamo riusciti a creare la forma più pura della rappresentazione scenico-musicale; nuovissima forma di dramma, in cui la musica, che è matematica, si integra perfettamente con la visione, che è geometria.

## La Casa d'Arte Bragaglia e i suoi periodici

La attività giornalistica di Bragaglia, cominciata ben presto, come abbiam visto, con resoconti e studi archeologici, si era incrementata dal 1915 in poi con la fondazione di alcune riviste: prima, « La Ruota », « rivista mensile illustrata dedicata agli Animali, alle Piante, alle Stelle, alle Nuvole, ai Pesci, alle Acque, ai Giardini » (1915-16); poi le « Cronache d'attualità » (1916, prima serie, formato quotidiano); 1919 (seconda serie); 1921-22 (terza serie); indi il « Bollettino della Casa d'Arte Bragaglia », quindicinale, che conteneva anche, quale appendice delle « Cronache d'attualità », lo « Index rerum virorumque prohibitorum », o « Breviario romano ».

« La Ruota » era, secondo una sua definizione, « un periodico mensile panteista ». Vi collaboravano E. Prampolini, D'Annunzio, Maeterlinck, Kipling, Matilde Serao, Axel Munthe, Wells, Cambellotti, Trilussa, Sartorio, Govoni, Pirandello, Gemito, Di Giacomo, Grazia Deledda, Bracco, Orano, Titta Rosa, Moscardelli. Era l'epoca della guerra mondiale e invano fu « richiamato e dichiarato inabile

ogni sei mesi ». Si rese utile, allora, diventando redattore-capo di « Fronte Interno », un quotidiano patriottico creato per combattere la « quinta colonna ».

Ma il suo impegno maggiore era per « Le cronache d'attualità », che ricordano, e ancor meglio nella serie del dopoguerra, altre riviste dell'epoca: « Le soirées de Paris » di Guillaume Apollinaire, « L'Art et les artistes » di Ricciotto Canudo, la tedesca « Sturm » di Herwardt Walden e la ungherese « Ma » (Oggi) di Lajos Kassak.

L'« Index rerum virorumque prohibitorum », o « Breviario romano », era costituito da quadernetti periodici dove si commentavano salacemente fatti e persone, e costituivano una sorta di appendice alle « Cronache d'attualità ».

Le « Cronache » avevano per collaboratori Enrico Prampolini, Giorgio De Chirico, Gino C. Sensani, Rosso di San Secondo, Luigi Pirandello, Paolo Buzzi, Trilussa, F. T. Marinetti, Vincenzo Cardarelli, Federico Tozzi, Amerigo Bartoli, Nicola Moscardelli, Filippo De Pisis, Duilio Cambellotti, Antonio Baldini, S. A. Luciani, Corrado Govoni, F. Depero, Mario Puccini, Mario Sironi, Adiano Tilgher, Luciano Folgore, Pietro Solari, Ricciotto Canudo, e tutta la schiera dei pittori scultori e xilografi che facevano capo alla Casa d'Arte.

Nelle cinque gallerie della Casa d'Arte Bragaglia furono allestite oltre 250 Mostre. La prima esposizione fu dedicata a Giacomo Balla. Nel lungo elenco troviamo: Cangiullo, Depero, De Chirico, Dazzi, Michele Cascella, Sironi, Viani, Evola, Ferrazzi, De Pisis, Max Beckmann, Klimt, Zadkine, Futuristi, Dadaisti, Xilografi tedeschi, Mostra Fotografica, Boccioni, Marchi, Boeklin, Prampolini, Rosai, Pannaggi, Paladini, Valente, Campigli, Sant'Elia.

Nell'« Index » Curzio Malaparte scriveva:

> È Bragaglia quella cosa
> che antongiulia i giovanotti
> quando poi li fa barzotti
> quelli scappano a Parì.

## Il terribile "Index rerum virorumque prohibitorum"

Anton Giulio Bragaglia imperator
qui giace.
Al mondo non lasciò
nessuno in pace,
e forse ancora nella fossa ria
insegna ai vermi la sfottologia

L'« Index Rerum virorumque prohibitorum » è « una piccola edizione tutta di sfottetti, canzoncine e brontolamenti estetici ». Fu pubblicato in 110 fascicoletti speciali. Gli procurò una infinita serie di vertenze cavalleresche « consumate o conciliate ».

All'insegna del Don Pirlone ottocentesco (« Intendami chi può ch'io m'intendìo ») vi si ritrovano alcuni aspetti più divertenti della personalità di Bragaglia, canzonatore e mordace. Passa in rassegna tutti i personaggi più in vista della vita artistica e culturale dell'epoca, e non lesina battute, talora impertinenti, talora feroci, a Giovanni Papini (« Pane e vino: ma a chi vuol darla a bere! »), a Curzio Malaparte alias Suckert (« il pettegolo della storia, ovvero la storia addomesticata »), a Mario Missiroli (« leggi Missiroli? Rileggo! »), a Emilio Cecchi e Antonio Baldini, a Michele Saponaro (« buono per i piedi »), ad Alessandro De Stefani (« l'uomo più brutto d'Italia »), e a Mussolini (« violinista »).

I De Chirico sono i « Chiricopulos ». Roberto Bracco: « un Ibsen alla pizzajola ». Una commedia di Barbaro: « spezzatino di problemi centrali ». Sebastiano A. Luciani « tratta sempre questioni gravi: Sebastiano del Piombo », ed è « sempre amante del cinematografo. Cantiamo dunque: Di Luciani le stelle ... » Lo ricorda più volte anche per la sua mania della falconeria. Arturo Falconi quando recita sembra « una pentola di fagioli in bollore ».

Lamberto Picasso sarebbe un « asso se non avesse un Pi di troppo ». « Definizione di Folgore Luciano: il futurismo di seconda mano ». « Definizione del classico Savinio: un vaso di scialappa in un triclinio ». Domenico Giuliotti: « Il sacrestano della Cappella Papini ». Marinetti: « declama ora delle liriche olfattive perché tanti futuristi, ormai, cominciano a puzzare ». I direttori cinematografici italiani degli anni venti: « Non sono ancora convinti di essere sepolti da alcuni anni! ». Milano: « l'albergo diurno nazionale ». Strapaese o Stracittà? « Io sono strasotterraneo ». « I

sodomiti pare che formino una vera e propria setta, in arte. Sodoma e Camorra ». « La Chiesa Cattolica sarebbe perfetta se avesse un paio di Cardinali ebrei ».

Ma talvolta il discorso può diventare anche serio. Per esempio quando giudica la critica teatrale: « Proviene purtroppo dalla letteratura e non dal teatro. Il critico anziché venire dalla platea al palcoscenico dovrebbe scendere dal palcoscenico in platea, per esercitare con competenza e autorità questa sua funzione di perito. I critici sono in gran parte competenti di letteratura drammatica e non già esperti d'arte teatrale ».

Se la prende con Jean Cocteau, con Giulio Evola (« Oscar Wide »), con Silvio D'Amico, col quale ebbe, come si sa, polemiche fierissime. D'Amico se n'è vendicato in varie occasioni ed anche nella sua « Enciclopedia dello Spettacolo » però alla colonna 978 del volume II (pubblicato nel 1950) non può fare a meno, nel ricordare le polemiche di A. G. B. con la critica (e cioè in particolar modo con lui stesso), e nel riconoscere la enorme capacità di lavoro di Bragaglia, di apprezzarne le qualità di teatrante dopo tanti anni « rimasto indefesso sulla breccia ».

L'abbonamento all'« Index » — questo « cartoccio di bruscolini per intellettuali » — era di L. 20. Vendutissimo, per le citazioni e gli sfottetti, si poteva avere anche mediante pagamento « in natura ». Infatti: « L'abbonamento può essere inviato all'indirizzo della Casa d'Arte Bragaglia come i sette romanzi usati, italiani o francesi, che, nella combinazione con la nostra biblioteca, valgono per noi lo stesso, pur che non siano delle edizionacce popolari ». Non fa sforzo a metterlo insieme con « 200 sfottetti al mese, anche perché ne scarta 800, per esigenze di spazio ».

L'« Index » si occupa spesso anche dei fratelli Bragaglia. A. G. B., instancabile confezionatore di « sfottetti », e mangiatore d'unghie, è « l'uomo dalle unghie in bocca ». Come scenotecnico si considera « il re dei paraventi ».

Non modera il suo linguaggio di fronte a chicchessia. E poiché alcuni gerarchi non vogliono che si rechi in viaggio di studio a Praga scrive in una lettera a Mussolini protestando:

> In tempi men feroci e più geniali
> gli stronzi stavan dentro gli orinali ...

Nell'« Almanacco Bompiani 1928 », fra le risposte alla inchiesta « Autoritratti in tre parole », leggiamo il giudizio che Bragaglia

da di se stesso: « pio, modesto, clemente ». Vuole forse, beffardamente, che leggiamo: « irriverente, immodesto, nella polemica e nello sfottetto spietato »?

## La Casa d'Arte Bragaglia da Via Condotti alle Terme di Settimio Severo

Abbiamo visto come Carlo Ludovico e Anton Giulio fondarono nel 1918 — in via Condotti 21 — la Casa d'Arte Bragaglia, un « covo » di intellettuali, artisti e politici, che il vicinato qualificava « anarchici ». Le riunioni erano sempre movimentate, per polemiche di carattere artistico e politico, e non di rado attiravano la polizia. I coinquilini protestavano e il padrone di casa li minacciava di sfratto. Allora Anton Giulio invitava il re o il principe Umberto a inaugurare una mostra, come avvenne per il bambino prodigio Romano Dazzi, così che tutti i bollori, per un po', si acquetavano.

Più frequenti gli scontri si accendevano tra futuristi letterati e politici, e Anton Giulio stava con i « letterati ». Spesso, veniva criticato dai capi del futurismo allorché organizzava mostre di artisti dadaisti, cubisti, astrattisti, orfici, metafisici, ecc. Al che Bragaglia reagiva dichiarando che lo interessavano *tutte* le forme d'arte d'avanguardia. È per questo che non è possibile classificarlo, semplicemente, quale futurista.

Lo « status belli » continuo con gli abitanti di via Condotti n. 21, e la ristrettezza di spazio, spingevano Bragaglia a cercare locali più ampi, anche per depositare le opere delle numerose esposizioni allestite. Un sensale gli offrì una spelonca in via degli Avignonesi n. 7-8.

« Un poco esperto di cose archeologiche, poiché, a tempo insospetto, ho pubblicato perfino dei libri di archeologia (compresa quasi ... per colmo, una illustrazione in inglese delle scoperte archeologiche ultime! ...) non mi sono sentito risquilibrar troppo, passando dal campo vertiginoso dell'avanguardia artistica alle esplorazioni sotterranee delle Terme attribuite a Settimio Severo ... Mi son ricordato che, per celia, da ragazzo mi chiamavano ... l'archeologo futurista; ed ho avuto in questo — diciamo — spostamento la impressione molto semplice di uno che, dal primo piano, scenda in cantina a prendere una bottiglia per ... riportarla su in cima! ... »

Così scriveva nel fascicolo speciale di « Cronache d'attualità » (agosto-settembre-ottobre 1921) dedicato al Teatro Sperimentale degli Indipendenti, nel quale dà anche alcuni ragguagli sugli scavi archeologici fatti eseguire.

I lavori di trasformazione, cominciati nei grandiosi fondachi dei palazzi Tittoni e Vassalli, sul declivio del colle Quirinale, nella zona limitata dalle vie Rasella, Quattro Fontane, Avignonesi, Piazza Barberini, portarono alla riscoperta di grandiose Terme Pubbliche Romane del II secolo. Esse furono liberate dai lavori che A. G. Bragaglia condusse per le sue gallerie e per il Teatro degli Indipendenti, inaugurato nella stagione invernale 1921.

Le Terme erano conosciute nel XVI secolo da Andrea Palladio e il cardinale Grimani vi estrasse una famosa collezione di marmi che oggi arricchisce la Marciana di Venezia. I lavori furono condotti sulla guida di una pianta cinquecentesca, opera del Palladio, trovata dal senatore Rodolfo Lanciani nella Biblioteca del Castello di Chatswoorth del duca di Sevonshire.

« È una talpa » aveva detto Luciano Folgore: « Non fa che aprire gallerie ». E la « talpa » ricavò nelle Terme ben cinque gallerie d'arte (una Retrospettiva, una Moderna, una Futurista, affidata alla direzione di F. T. Marinetti, una d'arte Decorativa, una d'arte Grafica). Bragaglia poté avere anche un teatro, il Teatro degli Indipendenti, una *buvette,* dove gli artisti ed i frequentatori della Casa d'Arte e del Teatro venivano a mangiare, anche a tarda ora, il rituale « piatto di spaghetti », e le Edizioni, in quanto Bragaglia diresse insieme alle pubblicazioni periodiche anche qualche collana dove apparve il « Meo Patacca » di Augusto Jandolo e « La città delle cento meraviglie » di Filippo De Pisis.

I lavori furono affidati a Virgilio Marchi che fece scrivere sul portale d'ingresso:

Antiche Terme Romane
del II secolo restituite
dalla Casa d'Arte Bragaglia
A.D. MCMXXI

Teatro Sperimentale

Esposizione d'Arte

## Il Teatro degli Indipendenti

Nel settimanale « Le Maschere » del 2 aprile 1922 un redattore anonimo riferisce di una visita fatta al Teatro sperimentale di Bragaglia:

Anton Giulio Bragaglia ci ha cortesemente guidato attraverso alle laberintiche fughe di corridoi e di sale, di arcate e di aule. Intorno a lui squadre di operai lavorano intensamente, e gruppi di artisti profondono con amore decorazioni bizzarre delle più diverse tendenze dell'arte contemporanea.

Esteso sopra 1000 metri quadrati di superficie, questo gigantesco edificio fu detto termale dal Palladio, che lo studiò nel cinquecento prima che venisse sepolto.

Uno studio prezioso del Senatore Lanciani ha illuminato il monumento, nel fascicolo delle « Cronache » dedicato al Teatro Sperimentale. Esso, alla maestà severa e solenne delle basiliche romane, aggiunge la sorpresa degli incroci col cinquecento. La causalità ha, per suo conto, conferito ad alcuni ambienti i caratteri della bizzarria più volubile e graziosa: vivace contrasto con il titanico, olimpico ordine delle immense fughe d'arcate, avanti alla imperiale imponenza delle muraglie infinite, nella opulenza delle superbe aule a crociera, absidate. Per virtù dell'antico edificio, i locali immensi e lussuosi crearono il ritrovo più interessante e grandioso del genere, del mondo intero. Esso sarà romano e moderno, insieme.

Sotto l'Alto Patronato del Sottosegretario di Stato alle Belle Arti, il Teatro è fondato per favorire la nascita di tipi di spettacolo nuovi, rispondenti allo spirito dei nostri tempi. Esso avrà un repertorio, misto di commedie antiche e di produzioni moderne. Darà teatro futurista e cinquecentesco, persiano e romantico, giapponese e greco. Avrà una Compagnia possibilmente rinnovantesi di continuo, mista a Balletto adattabile ai vari e diversi tipi di teatro che costitueranno il programma di una serata.

Anche per possedere una ... miniera di ballerine è stata creata la « Sala dei balli », lontana dal Teatro e dal corpo delle Gallerie d'Arte, isolata e indipendente, ma, comunque adatta alle feste che le Cronache d'Attualità daranno, come propizia alla « Scuola di Danze Sceniche e di carattere » che dovrà dare la base del corpo di ballo del Teatro Sperimentale, su cui fiorirà la bravura di qualche ballerina di stile.

Costretto ad appoggiarsi sul sostegno di iniziative redditizie, la nuova sede avrà un Bar che, per le inaugurazioni e per le feste, per l'orario notturno e i pomeriggi, sarà ben gradito al pubblico.

La sala dell'Arte Retrospettiva darà principalmente esposizioni dell'Ottocentro Italiano, quella Futurista, organizzata e diretta personalmente da F.T. Marinetti, dovrà presentare ingegni rivoluzionari nuovi e già noti, serrando sempre di più la battaglia ingaggiata, son già tredici anni, dal Futurismo. La Sala moderna accoglierà le più diverse tendenze dell'arte contemporanea senza pregiudizi e senza partigianerie.

L'Arte Decorativa dovrà godere, in seguito, la più amorevole opera, che

si rivolgerà così alla produzione popolare come a quella degli artisti. Così, nella Sala dell'Arte Grafica, dal libro all'acquatinta, ogni genere di stampa sarà esposta.

Molteplici saranno ancora le attività che nel caratteristico ambiente di Via degli Avignonesi si svolgeranno e che senza dubbio richiameranno l'attenzione del mondo artistico.

I lavori di adattamento procedono con grande alacrità tanto che fra un mese forse potremo riparlarne per l'inaugurazione.

Il programma di Bragaglia fu realizzato punto per punto, e il Teatro degli Indipendenti ne fu lo strumento più vivo. Era stato scenotecnico e *metteur en scène* alla Compagnia del Teatro Mediterraneo di Pirandello e San Secondo all'Argentina, nonché alla Compagnia di Virgilio Talli, il quale gli suggerì di lasciare il cinema di avanguardia per il teatro, e che gli affidò la prima messinscena teatrale nel 1919.

Una pratica settennale della scena, e quella del cinema, lo avevano persuaso della necessità di « aggiornamento » del teatro.

La sua concezione del teatro, come vedremo anche dai suoi testi teorici, era basata su presupposti anzitutto visivi, cioè scenografia e scenotecnica, capaci di risuscitare il « meraviglioso », e attorali, con particolare riguardo all'attore « comico dell'arte ». L'autore letterato non spariva, ma doveva fare conto anche del regista, detto coràgo sulla linea del Perrucci, il quale poteva restituire al teatro contemporaneo un senso dello spettacolo andato perduto fra la inerzia dei direttori di scena, il borghesismo del repertorio e il divismo dei mattatori che « soggettavano, in omaggio alla venerata tradizione, entro scene dipinte al vero e illuminate dall'Argaud ».

In questo periodo aveva inventato la « luce psicologica », utilizzata nel 1919 in « Per fare l'alba » di Rosso di San Secondo, e applicata la scenografia moderna anche a lavori dialettali siciliani. Le sue innovazioni avevano sollevato, insieme, scandalo e successo, con proteste di spettatori che avevano spaccato poltrone ed erano finiti all'ospedale.

I suoi bozzetti scenografici si conservano al Centro Studi Bragaglia. Tenne esposizioni di scenoplastica, a più riprese, a Roma e Milano, New York e Magdeburgo, Parigi e Buenos Aires. Più spesso faceva sviluppare le sue idee dai pittori e scenografi, come Prampolini, Marchi, Depero, Paladini, Valente.

Il Teatro degli Indipendenti rappresentò circa duecento tra balletti e commedie. Altrettante ne allestì Bragaglia al Teatro delle

Arti e nei teatri italiani e sud-americani: un soggiorno fruttuoso, in Sud-America, di cui restano documento gli studi sul teatro « gaucho » e il volume « El nuevo teatro argentino » (Buenos Aires, 1930).

Il locale scoperto di Via Avignonesi realizzò il sogno di Bragaglia di avere un teatro.

Nelle sue « Memorie postume » Bragaglia stesso racconta:

... Aperti altri vani con ingenti spese, trovammo un ambiente antico di otto metri per otto a sinistra e vari cunicoli e cubicoli utilizzati poi in passaggi, bar, e cucine. Entrando a destra si apriva la basilica maggiore delle Terme che nella parte antistante fu utilizzata a *foyer* (ridotto a quella di fondo a teatro). Scavammo oltre due metri di sottopalco fino al livello dell'acqua sallustiana che scorre sotto la via del Tritone, e ne chiusi lo sbocco con un solaio di cemento avente un buco nel mezzo che tappai in modo praticabile, così da poter avere a disposizione l'acqua che sarebbe salita tra gli alberi della scena per fontanelle e fantasie decorative. L'architetto Virgilio Marchi disegnò una graziosa balconata di gusto settecentesco.

Il palcoscenico venne costruito a sezioni apribili. Sopra il palco fu tenuto oltre l'ottavo metro di altezza il graticcio della soffitta praticabile, con i tiri a regola d'arte. Nel fondo della scena scavai una specie di cripta che serviva per gli sfondi. Gli spezzati delle scene uscivano di lato e di sottopalco. I camerini erano ricavati in antichi cunicoli a sinistra. La sala, compresa la balconata circolare, aveva duecento posti a sedere e molti in piedi ...

... La vecchia maschera della Commedia dell'arte che dette il nome alle scene notturne di Parigi per un genere di teatro satirico minore rappresentò presso lo Sperimentale degli Indipendenti la parte industriale dell'impresa sostentatrice di quella passiva del teatro puro: il teatro per il teatro. La platea della sala era inclinata per favorire la visibilità, ma poggiava su una rete di travi cernierati al punto di partenza, e poggiava, davanti al palcoscenico, su due enormi viti di frantoio d'olive, sui quali avevo innestati due vecchi volanti d'automobili. Girando questi volanti tutta la platea saliva al livello del palcoscenico e l'intero salone, rimesso in piano, veniva da Terenzio ceduto a Tabarrino, per il secondo sfruttamento del locale nella seconda metà della notte. Le sedie del teatro si mettevano attorno al salone e venivano cavati dai ripostigli i tavoli. Il grande salone precedente il teatro restava intatto con le sue balconate, baracche e i grandi lampioni disegnati da Virgilio Marchi l'architetto che lavorò — gratis — a dare al locale antico romano un aspetto borrominiano e berninesco. Qui ballavano i ricchi e cenavano e bevevano lo champagne che pagava gli spettacoli degli autori classici e dei novizi sperimentali sul palcoscenico, che nella seconda utilizzazione veniva trasformato ogni setti-

mana in modo spettacolare e con trasparenti colorati che rappresentavano una volta Venezia, un'altra Bagdad in guisa di féerie. Oltre certi pilastri nel fondo della sala si apriva il Ridotto che era riservato agli artisti soci del Circolo che con poche lire potevano cenare anche loro. Questo sodalizio di letterati, pittori, giornalisti e artisti di teatro era il motore intellettuale parallelo al motore industriale rappresentato dal Tabarrino.

Inaugurato nel 1922 come « Circolo delle cronache d'attualità », e nel 1923 come Teatro degli Indipendenti, lo « Sperimentale » dette spettacoli di prosa alternati a balletti-pantomime che volevano ricordare, nell'epoca in cui trionfavano i Balletti russi di Diagilev, la tradizione italiana delle pantomime a ballo, drammatiche e comiche.

Autori e musicisti nuovi, danzatori e comici giovani mi prestarono la loro collaborazione. Le pantomime venivano ideate da poeti moderni su musiche per lo più antiche di Mozart, Schubert, Beethoven, Couperin, Lulli, Pergolesi e su musiche popolari antiche del '500, napoletane dell'800, spagnole dei secoli ultimi. Anche i musicisti giovani fornirono pantomime a ballo originali; e le più applaudite furono quelle di Santoliquido, di S.A. Luciani, di Guido Sommi, di Casavola, di Carabella. Famosi gruppi di danzatori come quelli del grande Rudolf Laban venivano a Roma da Parigi e da Berlino. Danzatori celebri d'ogni paese erano ospiti dei nostri spettacoli. Nel primo periodo degli Indipendenti la prosa era costituita da atti unici che si alternavano ai balli o alle pantomime. Ne risultava come un *music-hall* artistico di alto livello, che troverebbe sempre fortuna quando venisse ripreso con buona qualità di artisti e di produzioni. Fu proprio nella prima annata che Luigi Pirandello scrisse per me « L'uomo dal fiore di bocca », recitata da Maria Carmi prima attrice di Max Reinhardt e Pirandello venne a dirigere personalmente le prove, e « All'uscita », famosi pezzi del grande siciliano.

Il pubblico aderì entusiasticamente all'iniziativa. Il locale fu assai di moda; tanto più che dopo lo spettacolo, nei saloni adiacenti a. teatro, un circolo letterario con esposizioni —di giorno conferenze — si metteva in attività, sostentando, col suo lucro, gli spettacoli nostri costosi. Tutto il mondo è passato per gli *Indipendenti.* Il mondo intellettuale europeo era di casa da me e nessuno è stato a Roma senza frequentarmi. Lo spettatore mio ricorda Edward Gordon Craig, il maestro della messinscena universale che viveva nella Riviera Ligure e veniva spesso a Roma. Tante personalità straniere trovavano tranquilla ospitalità presso questo ritrovo artistico, che non intendeva vestirsi di nessun colore politico per poter accogliere tutti. Quando Mussolini, dopo due anni, venne al potere, rispettò l'iniziativa, nonostante che essa agisse sotto il palazzo dove lui abitava. Per questo ogni tanto la polizia in cerca di bombe frugava il Teatro. Ai tempi della Conciliazione, quando la polizia voleva chiudermi il Teatro, per fare di Roma una specie di città santa, Mussolini mi chiese con aria severissima: « Ma che cosa avete finito col fare, lì sotto? ». Gli risposi: « Ciò che facevamo quando ci frequentavate voi. Dopo teatro io bevo aranciate, gli altri bevono champagne e ballano ». Re in incognito, ministri, principi e ambasciatori d'ogni paese frequentavano il locale.

I futuristi e gli indipendenti mentre avevano messo negli artisti la smania di fare, avevano ispirato al pubblico la curiosità. In platea o dopo lo spettacolo si vedevano personaggi d'ogni risma: Alfonso XIII, Re Fuad, Trotsky. Ma gli *abitués* erano Pirandello, Cardarelli, Ungaretti, Emilio Cecchi, Bacchelli, Bontempelli, Soffici, Spaini, Becca, Alvaro; anche gli attori dei teatri ufficiali, dopo il loro spettacolo venivano da me a cenare. I prezzi per gli artisti erano un decimo di quelli stabiliti per i *viveurs*. Il teatrino agiva fino alle 8 della mattina. Io cercavo di andarmene a letto qualche ora prima delle otto, giacché alle 13 avevo le prove con i ballerini e con gli attori, alle 21 lo spettacolo. Una vita d'inferno. Le idee e le dottrine nacquero dagli studi pratici man mano che li andavamo facendo. Le esperienze mi rivelavano la verità: gli errori mi assicuravano la strada buona. Ogni invenzione nasceva sul campo: mai partiva dall'astratto. I bisogni soprattutto erano le fonti di ispirazione negli orientamenti del gusto nostro e nelle richieste particolari di ogni determinata opera.

Uno degli spettacoli che destò piò scalpore fu *Re Ubu* di Alfred Jarry. Così ne scrisse Jacopo Comin ne « Il mondo e lo schermo » (giugno 1926).

È opera di distruzione assoluta, in quanto posta sul limite estremo di tutta un'era impossibilitata a crearsi ulteriori sviluppi e definitivamente superata da ogni successiva visione: l'èra romantica. *Re Ubu* è la manifestazione più perfetta della eliminazione del contenuto vivo e vitale di questa forma, di cui sembra andar alle radici stesse, ricollegando in una fantasiosa sintesi di concezioni del tutto opposte taluni elementi romantici che si affacciano in Shakespeare e in Racine, con il puro romanticismo di Victor Hugo.

Chiedere a *Re Ubu* qualcosa di differente da questo preciso senso di esaurimento di tutti indistintamente gli elementi di cui è composto, è rifiutarsi di intendere la portata e l'interesse dell'opera di Jarry, che è pur di non dubbio significato. Aver ricostruito tutta l'esteriorità di una forma letteraria, averla integrata con tutti i suoi aspetti più differenti, e offrirla, con una personalissima fantasia grottesca, nella sua nudità, sovraccaricandola poi di elementi del tutto estranei a quelli originali senza che questi stonino affatto, in quanto suonano nel vuoto e non destano eco, significa far opera di artista e opera di critico intuitivo e genialissimo. Critico che si esprime attraverso mezzi speciali, quali gli sono offerti dalla sua intuizione stessa, ma che definisce e delimita una forma, con la maggiore chiarezza.

Una stroncatura, ecco ciò che è sostanzialmente *Re Ubu*. Una divertentissima stroncatura del falso eroismo borghesizzante del romanticismo, una feroce sferzata sotto cui crolla il castello diruto delle concezioni romantiche. Il mediocrismo ingenito dei lacrimosi eroi romantici, e soprattutto, ciò che costituisce il loro principale carattere, quella volontà d'azione che non giunge mai a realizzarsi se non come vaga tendenza e come desiderio intenzionale, e marionettizzato con vigoria, anche là dove manca di sobrietà. Il grottesco paludamento reale che ricopre la sudicia mendicità di Papà Ubu, assurge quasi ai fastigi del simbolo, qualora si pensi alla maschera di forza, di attività e di continua potenziazione di ogni energia che vorrebbe nascondere lo sfiaccolato tentennare di

quelle deboli animule che nel teatro romantico assumono vesti e pose d'eroi, infarciti come sono di lattemiele e d'acqua e zucchero.

Jarry s'è trovato fra le mani tutta una floscia forma di teatro, cui nessun contenuto teneva più in piedi; più ancora che una forma di teatro, era tutta la visione stessa della vita quale un determinato svolgimento del pensiero settecentesco e ottocentesco, l'aveva formata, attraverso esteriorità ed empirismi tenuti su a forza d'artificio. Da questa forma ha tratto un'opera interessantissima, che dell'individualismo che caratterizza tale visione, del suo soggettivismo che solo in rari casi è giunto alla liricità, si compiace fino all'esaltazione, per trarre partito da questa esaltazione per una satira tremenda. Ma se oggi noi possiamo vedere la sua opera come una satira — ché lo sviluppo preso dal pensiero moderno ci permette, riconducendo inquadrato nella nostra mente il suo tempo, d'intenderne così la posizione come il valore — tale concetto è indubbiamente lontano da *Re Ubu*; che non è nato come satira, ma si è semplicemente costituito tale in forza della particolare visione di Jarry, che preveniva, attraverso la sua intuizione, l'abbandono di una concezione che solo oggi noi possiamo discernere come già superata ai suoi giorni.

Tra i lavori rappresentati agli Indipendenti sono anche da ricordare: « Siepe a Nord-Ovest » di Massimo Bontempelli, « Bianco e Rosso » di F. T. Marinetti, « Cabaret epilettico » di A. G. Bragaglia e F. T. Marinetti, « Il paese e la città » di Corrado Alvaro, « Serata in famiglia » di Ardengo Soffici, « Il carosello » di Ercole Patti, « Ecce Homo » di Nicola Moscardelli, « Fantocci elettrici » di F. T. Marinetti, « La notte di un nevrastenico » di Riccardo Bacchelli, « Snob » di Carl Sternheim, « Gelsomino d'Arabia » di Arturo Aniante, « Le mammelle di Tiresia » di Apollinaire, « Don Chisciotte » canovaccio in 21 citazioni e 21 mutanze di A. G. Bragaglia, « L'affare Makropulos » di Karel Čapek, « Scalari e vettori » di U. Barbaro, « Centocinquanta, la gallina canta » di Achille Campanile, ecc.

Gli allestimenti teatrali non mettevano mai completamente da parte l'ex inscenatore cinematografico. Secondo l'idea marinettiana (e poi di Ejsenštejn) del « montaggio delle attrazioni », inseriva talvolta nello spettacolo anche il cinema come era in uso anche nella scena sovietica o alla Piscator-Bühne. E « Un uomo da niente » di Antonio Conti, rappresentato il 15 ottobre 1934 al Valle, reca un inserto cinematografico (preso dal repertorio della Pathé). In una commedia di Luigi Bonelli intercalò una scena di ombre cinesi.

Significativa fu anche la collaborazione con Luciani, che con lui e Casavola aveva firmato il Manifesto delle Sinopsie. Mise in scena nel primo trimestre del 1923 i suo mimodrammi « La fantàsima », su musiche per liuto del XVI secolo, « La morte e la fanciulla », su mu-

siche di Schubert, « Malagueña », su musiche spagnole. E ne creò altri con « Prometeo » e « Il balletto dei cavalieri » su musiche di Beethoven, « I guai di Don Pascalotto », su canzoni napoletane del secolo XIX, « Zingari », su arie abruzzesi.

## La beffa di Cetoff

All'epoca di Diagilev, Stanislavskij, Mejerchol'd, Evreinov, qualunque prodotto culturale, specialmente nel campo dello spettacolo, proveniente dal mondo slavo, sollecitava immediatamente l'interesse della stampa e degli intellettuali. Fu così che molti film italiani si valsero di attrici polacche (Elena Makowska, Thaïs Galitzky, Diana Karenne, Soava Gallone), ed ebbero fortuna anche tra noi attrici e ballerine russe (Jia Ruskaja (4), Ileana Leonidov, Tatiana Pavlova). Se era Bragaglia a lanciarle, teneva a presentarle come stelle famose, che già lo fossero o no, ballerine del Teatro Imperiale di Mosca, e così via. Anche agli « Indipendenti », dove i pretesti per creare sempre nuove attrazioni erano la stessa ragione di vita della scena sperimentale di Bragaglia, arrivò il « russo di turno » col fantomatico drammaturgo Wassili Cetoff Sternberg, al secolo Luigi Bonelli, autore di « Dramma di sogni », di « Storienko », del « Topo », del « Medico della signora malata », dell'« Imperatore ».

Il drammaturgo senese Luigi Bonelli era stato chiamato da Bragaglia e dai suoi amici « Il dialogo zoppo », ovvero « Il due di bastoni », perché Bonelli, ex combattente, camminava con due bastoni. E dopo il successo del russo-senese parve più giusto, ad Anton Giulio, chiamarlo l'« asso di bastoni ».

Anche se tutti e due gli autori della mistificazione sono scomparsi, è accertato che l'idea nacque prima a Luigi Bonelli, che si presentava come traduttore delle commedie del russo. Ma lo spirito e lo stile della beffa si addicono ad entrambi: a Luigi Bonelli, che aveva appreso da suo concittadino Girolamo Gigli, inventore del « Gazzettino » e del « Collegio petroniano delle balie latine », l'arte di gabbare il prossimo, cominciando da ragazzo a far rappresentare una falsa commedia di Plauto, « I misogini »; e ad Anton Giulio che era

---

(4) Cfr. JIA RUSKAJA: *La danza come un modo di essere*, ed. Alpes, Milano 1928. Contiene molte fotografie Bragaglia, oltre una serie tratta da film.

anche, come abbiamo visto, fotografo degli spettri e « contessa Aurelia », spirito spregiudicato e canzonatore.

Luigi Bonelli ha raccontato questa avventura letteraria, tra l'altro, nella rassegna d'arte e vita senese « La Diana » (anno II, 1927, n. 2), A. G. Bragaglia nel « Segreto di Tabarrino ». Ed è certo che si dovette a quest'ultimo, soprattutto, il felice esito della beffa, saporitamente presentata in alcune pagine di quest'ultimo libro.

Paraninfo di Luigi Bonelli è stato — ormai tutti lo sanno — Wassili Cetoff Sternberg, col quale ho passato un mese a Capri, assai simpaticamente, per quanto l'insigne scrittore non sia mai esistito.

È il caso di Hamete, l'immaginario storico creato dal Cervantes.

D'altronde si sta veramente bene solo con gli scrittori che non esistono. Gli altri sono talmente scocciatori, con le loro debolezze e le pretensioni vanesie, ch'è meglio andar di notte. Parentesi chiusa.

Wassili Cetoff arrivò a Capri con la nave seguente.

Un bel giorno venne a me con un copione Luigi Bonelli. Era un atto graziosissimo: *Dramma di sogni,* di Wassili Cetoff Sternberg per me L.B.

Grandi autori, questi russi! Eppoi un russo nuovo, ineditissimo, novità per l'Italia assoluta. Benone! dissero.

Avemmo il primo successo. Io ci avevo messo uno schermo lilla, una lanterna magica di dietro, ombre cinesi di Fulvia Giuliani con Gigetto Barberi, e sul tetto, in camicia da notte rosa, quel *bombon* al *triple sec* ch'è Marcellina Rovena, coi suoi sogni orlati di pizzi di Murano e le braccia nude, di carne dico, tanto celebrate sulle « Grandi Firme » da far scomparire le gambe di altre comiche, tanto invitanti, pure.

Dopo questo atto, venne « Storienko » in tre quadri; col fiero Benso Becca che faceva il generale russo, terrore non dico dei personaggi, ma perfino degli spettatori!

Qui recitava Fulvia Giuliani, biondissima e fatale, meno falsamagra di adesso; anzi francamente scarna, ma non per questo meno affascinante.

Altro successone! Benso Becca tuonava con voce da eroe greco. Ivo Pannaggi portava una barba da vecchione dell'Apocalisse fungendo da simbolo della Storia. L'alcova aveva una svenevole mollezza di tendaggi opalini languidamente cascanti nella seduzione di tutte le fatalità di Fulvia Giuliani, principessa lasciva e astinente, serrata nell'incantesimo delle mie lanterne di riflesso, come in frangibili palazzi di cristallo colorato.

La critica riconobbe questa volta la zampa del leone. Oh, sì: i russi hanno un potente senso del teatro, e, mentre sanno possedere un contenuto drammatico e spirituale elevato, non scordano le astuzie della tecnica; ma con grazia ne fanno buon uso teatrale, per una sanità, alla buon'ora! moderna e tradizionale ad un tempo.

Ecco il teatro! Questo è il teatro!

Eppoi l'« anima slava » con tutti i nomi della letteratura drammatica russa; e il carattere della femminilità slava, i contrasti della sfinge russa, le ispirazioni della donna fatale moscovita. Insomma con un bel successo si usa

sfoderare argomenti di ogni sorta, compresi i più banali, sedicenti fondamentali. Eppoi si tratta di far due colonne! Bisogna pure infilar cartelle.

Luigi Bonelli, dopo il successo, si portò con le sue gambe matte fuori delle mia catacombe.

Il Due di bastoni, come il Nostro è chiamato da Aldo Borelli, per l'aiutarsi che fa con due bastoni da gran mutilato, era divenuto l'Asso di bastoni. Poteva finalmente bussare alle Compagnie .. serie ...

« Veda Signor Gandusio, è proprio una commedia per lei. Si tratta di un grande autore russo. Veramente geniale! Bragaglia ne è entusiasta. Non sarebbe buon segno è vero; ma gli è che la commedia riporta continui successi di pubblico e di critica agli " Indipendenti ". Capirà che lì sotto non è facile far capitare simili prodigi. Creda a me, se fosse un lavoro mio non saprei come dirglielo: ma il grande divertimento che ho provato nel tradurre la commedia di Cetoff mi ha proprio convinto ed entusiasmato ».

Eccetera.

Qui cominciavan, però, a domandargli notizie dell'autore.

Ed ecco i guai! Quindi venivano da me! I particolari della versione mia erano un po' in contraddizione con quelli di Bonelli ...

Wassili Cetoff Sterberg è un russo di trent'anni. Era un russo di 35. Era antibolscevico e per questo fuggiasco. È morto nel Canada. Vive a Berlino. L'ha conosciuto Dino Doria. Era un amico di Bragaglia. Scriveva in russo e Bonelli lo ha tradotto con l'aiuto di una signora. Scriveva in latino e Bonelli è latinista anche lui.

Giurammo, infine, ch'era un amico di Jia Ruskaja: che eravamo stati insieme a Capri per un mese. Poi capitò che la Ruskaja disse un giorno di non essere mai stata a Capri. Un pasticcio!

Per tagliar corto mostrammo i documenti. Pezze d'appoggio, perbacco!

Un bravo contratto con Bonelli su carta bollata di parecchi anni prima, trovata da un tabaccaio di un villaggio senese; contratto depositato alla Società degli Autori con procura e diavoli a quattro di condimenti legali diversi. Quindi, come se nulla fosse, una fotografia alla Rembrandt, di Arturo Bragaglia, mago dell'obbiettivo Woiglander e campionissimo internazionale, nel quale si vedevano perfettamente a fuoco, con simiglianza rigorosa e infallibile, il chiarissimo scrittore senese Luigi Bonelli, mentre conversa con A.G. Bragaglia sull'argomento di una nuova commedia dell'applaudito drammaturgo slavo.

Che barba quel Cetoff, che zazzera! Un leone che s'è deciso di fare il Mosè. E come sorridente « Il Due di Bastoni », come ottimista! Caro! E come — oddio! — pensoso, pallido e spirituale il sottoscritto, così notturno nel suo emaciato mistico sensuale!

Insomma, un capolavoro di gruppo.

La gente conosceva Cetoff? Voilà! Eccolo presentato.

Venne il terzo successo: « Il topo ». Poi « Il medico della signora malata ». In questi sfoggiò pure il trionfo dei *vezzi suoi che morir mi fai* la dolcemente rotondetta Fioretta della Rovere, che allora si diceva figlia di una signora russa, mentre la furbetta era nata ad Aquila per colpa di ottimi genitori nostrani, dai quali aveva scordato di prendere soltanto il giudizio, la cocca bella! Fatt'è che la fatalissima Fioretta della Rovere — una più fatale dell'altra! — contribuì con le grazie minutamente pingui della sua bellezza sospi-

rosa e sospirata, al successo dei lavori di Cetoff. Senza dir dell'arte plaudata e gentile di questa diva, romantica al cospetto del dio della civetteria.

Ma sì!, l'arte della seduzione collaborò alle seduttrici arti del poeta Cetoff e le battaglie definitive furono vinte. Erano passati già alcuni anni; l'autore russo s'era fatto celebre.

« Però chi è Cetoff » ripetevano da ogni canto. Finalmente ce lo disse Adriano Tilgher! Era un ebreo russo oriundo tedesco ... Noi accettamo la notizia, facendo buon viso a cattivo giuoco. Tanto cominciavamo a crederci noi stessi! L'ultimo successo con l'« Imperatore » mi fece consumare il tradimento. Feci notare che per far successo bastava che un autore italiano passasse per russo.

Presentai Bonelli alla stampa sovietica di Roma e ad alcuni membri dell'Ambasciata. Gli fecero gran feste e lo battezzarono italiano. Insomma i russi amici miei gli restituirono il passaporto italiano, mentre dal mio infallibile e interoceanico ufficio stampa, veniva comuncato il dispaccio fatidico: il Teatro Sperimentale degli Indipendenti comunica che Wassili Cetoff Sternberg si traduce Luigi Bonelli senese.

Patazum, patazum, patazum! Era ora! Ma è pure ora che voi mi chiediate: « Chi è Luigi Bonelli senese? »

Luigi Bonelli è il Sotto Arci-Rozzo dell'Accademia dei Rozzi di Siena, è il Due di Bastoni, è un giovane ed elegante gentiluomo di provincia che veste alla scozzese, ma porta un lungo pastrano nero foderato di scarlatto come i bovari di Ciociaria.

## Il teatro teatrale

« Del teatro teatrale, ossia del teatro », pubblicato nel 1929 (Tiber, Roma) è opera, insieme, di teorico e di erudito, di vaticinatore e di archeologo. Non manca di affermare, quasi ad ogni capitolo, la importanza per il teatro, presente e futuro, della commedia dell'arte, come « azione teatrale dell'attor-musico-ballerino », e del « meraviglioso », come base « classica del teatro, movimento teatrante delle macchine, mutazione (scene trasformanti, prodigi, moltiplicazione dell'azione e dei luoghi) » — vedi in particolare a pag. 10 — ma base essenziale del rinnovamento del teatro, per Bragaglia, è la *macchina*: e questo certamente gliel'ha suggerito il cinema che « ha rovesciato precetti e criteri, domandando al palcoscenico di uniformarsi alle rinnovate esigenze dei tempi ».

Bragaglia, alla pari dei futuristi, di cui del resto ha fatto parte, sostiene le *attrazioni visive*. L'idea nasce nel manifesto del varietà di Marinetti (1913), e sedurrà, come si è visto, anche Ejzenštein, « Con il solo visivo si può fare teatro », dice (pag. 27), « con la sola parola no ».

La *macchina* è anzitutto la *scena mobile,* proposta primieramente da Alberto Bragaglia. « Per rinnovare il dramma necessita riformare il palcoscenico » (pag. 40), « aumentare l'azione: spezzarla, variare i luoghi, arricchire gli effetti d'ambiente, moltiplicare le peripezie per giocare con i contrasti e gli accostamenti efficaci; tutto ciò significa migliorare lo spettacolo e rinnovare il componimento drammatico ».

Le regole di Aristotele (5) — unità d'azione, di tempo e di luogo, che poi, afferma, non sono il vero pensiero di Aristotele, ma una interpretazione del Castelvetro, come ha osservato anche il Manzoni — lo trovano fieramente all'opposto. Son esse che impacciano ancora il drammaturgo d'oggi, che lo spingono verso il teatro di pensiero, il teatro problematico, il teatro letterario, che per lui è la degenerazione del teatro.

Bisogna essere — secondo A. G. Bragaglia — anzitutto *visivi* (ed anche qui si sente — si voglia o no — la presenza del cinema). « L'artista visivo deve guardarsi dal non concepire una creazione scenica troppo vuota di contenuto spirituale; così il poeta o il prosatore deve guardarsi dal non restar nella via letteraria, quando fa il teatro, ma tener presente che deve essere quella una rappresentazion, se non sempre uno spettacolo » (pag. 46).

Certe idee gliel'hanno suggerite, oltre che la sacra rappresentazione, con i suoi luoghi depurati, preparati, vero deus ex machina, dal Maestro d'ingegni mago del colpo di scena meccanico, creatore della meraviglia, custode della teatralità, anche Shakespeare, e allestitori ingegnosi, inventori di macchine come il Servandoni, il creatore, nel XVIII secolo, del « Teatro Ottico », «il quale considerava gli attori come pezzi di architettura colorata mobile, e la musica come una occupazione degli orecchi necessaria; e tutto il peso e la responsabilità della rappresentazione — patetico, pantomima, e divertimento d'ogni forma d'azione e di visivo spettacolo — se l'assumeva da solo » (pag. 103).

Ma anche il cinematografo, come del resto è da lui stesso chiarito a pag. 48: « È questa l'età del cinematografo. Esso ha portato una vera rivoluzione nella sensibilità del pubblico più assuefattosi alle sensazioni della finzione scenica, donde, a scuotere la sua indifferenza, occorron fatti di qualità più complessa e più potente. Il pubblico

---

(5) Aristotele voleva limitare il tempo dell'azione di una tragedia « in un solo giro di sole ». (« Del teatro teatrale », pag. 33 e seguenti).

d'oggi è abituato a vedere apparati ricchissimi; varietà di scene grandiose, alternative di paesaggi diversi: effetti di luce potentemente suggestivi. È ben avvezzo ad aver sott'occhio, quasi simultaneamente, l'azione di ciascun personaggio, le fila di ciascuna trama, per mezzo delle possibilità di montaggio del film. Il pubblico ha acquistato il gusto della rapidità del cambiamento di scena immediato ... Il pubblico proveniente al teatro dal cinematografo domanda oggi alla scena assai più di ieri ».

Bragalia non ha mai creduto, né ogni cosciente studioso dei due fenomeni potrebbe crederlo, che il cinema avrebbe ucciso il teatro. Piuttosto egli era convinto che il cinema obbligava il teatro a un rinnovamento. Il volume « Del teatro teatrale ossia del teatro » (6) è dominato da questo concetto.

E aggiunge a pag. 80, avendo asserito anche altrove che i fasti scenografici del cinema ricordano la gloria degli architetti teatrali italiani:

> Le due fasi sceniche più interessanti per il pubblico nostro, ancor oggi, sono le stesse che davano fascino al teatro medioevale: la simultaneità cinematografica e il meraviglioso. I film, impaginati come un romanzo, ritornano sui luoghi e ne riportano come i personaggi del dramma liturgico: e questo fa vivere il racconto assai più veramente. I quadri finali ad apoteosi delle Sacre Rappresentazioni li abbiamo nelle Revues, che sono il genere di teatro meglio accetto dal pubblico. I mostri, gli incendi, i terremoti, la meraviglia del soprannaturale dominante le Sacre Rappresentazioni, eccole nei film più ricercati. La cinematografia, unica forma teatrale prodotta dai nostri tempi, trionfa prepotentemente, sull'antipatia dei critici, appunto perché più del teatro stesso è nel vero teatrale. Un ricordo fugace che tracceremo appresso di alcune descrizioni del grandioso teatro del cinque, sei e settecento, prodotto in tutto il mondo da sommi artisti esclusivamente italiani, ci farà considerare come tutto questo non si possa oggi ritrovare che nel cinema, erede indiretto della più alta forma della tradizione culturale: il teatro all'italiana.

La sua concezione del teatro non è quella di Gordon Graig, che vuole abolire l'attore e creare la super-marionetta, mentre per lui esiste, anzitutto, il comico dell'arte; non è neppure quella di Appia, per il quale l'attore è tutto, mentre si sa quanto per A. G. B. conti la macchina; non è quella di D'Annunzio, che vuole la parola in sé.

---

(6) Si noti che è dopo il libro di A.G. Bragaglia « Del teatro teatrale » che si cominciò a parlare per analogia del « cinema cinematografico ». Un esempio, in « Pattuglia » di Forlì (n. 3-4, gennaio-febbraio 1943): *Cinema cinematografico* di Renato May.

Anton Giulio Bragaglia non sa rinunciare a nulla. Vuole avere a disposizione tutto, e sa anche che « la messa in scena non è tutto » (pag. 143). Il *regisseur,* il mettinscena, l'allestitore, collabora con l'autore e crea il visivo: « quando eccede il visivo resta sempre il teatro e quando eccede il letterario il teatro non c'è più e per questo la rappresentazione fallisce » (pag. 145).

Bragaglia non vuole fare il cinematografo sul palcoscenico (« ci si opporrà che noi vogliamo fare il cinematografo sul palcoscenico »), (pag. 149) e sa bene che « il cinema non può uccidere il teatro ». Se pensa al palcoscenico multiplo è perché esso « risponde alle moderne esigenze della poetica meccanica tanto ad uso dello Spettacolo, quanto al servizio della cosiddetta prosa, avendo pronte contemporaneamente e a continuazione sei scene con pareti, mobili e soprammobili » (pag. 162). Per rinnovare la commedia, ripete ad ogni occasione, occorre rinnovare il palcoscenico.

Il mio sistema di palcoscenico multiplo permette di cambiare all'infinito l'ambiente nella azione, perché mano a mano che si esauriscono le scene già pronte, vengono rimandati nei portascene liberi gli ambienti nuovi, al posto di quelli che non devono tornar più ad apparire (p. 163).

Anche se innumerevoli sono le sue argomentazioni di natura teatrale (e lo sovvengono le opere di scenotecnici ante litteram quali Palladio, Bibbiena, Peruzzi, Serlio, Brunellesco) e di « registi » come il Perrucci, sempre presente nel suo ragionamento è il confronto col cinematografo.

Oggi che ci rompe la pazienza il problema centrale il pubblico ha trovato una nuova risorsa: si scampa al cinematografo. Così la maschera di Charlot trova la stessa fortuna di quella di Arlecchino. Sullo schermo l'opera d'arte è il risultato dell'insieme degli sforzi di tutte le arti; al cinematografo l'autore non fa il tiranno: il copione non è tutto. Esso non soltanto si assoggetta più di quanto avviene in teatro alla necessità, ma dalle occasioni, dalle circostanze, trae lo spunto della traduzione scenica, sempre mirando a fare una cosa teatrale.

Dunque quando si dice: il cinematografo ha ucciso il teatro, si osserva il vero. Ha ucciso questo teatro: nel senso che il pubblico si è adattato magari alle immagini dello schermo (nonostante non siano certe persone vive, colorate dalla scena) pur di vedere il teatro nella sua natura (p. 169).

E ne tira le conseguenze:

Il teatro deve seguire la evoluzione meccanica della modernità. Restando teatro, ma proporzionatamente aggiornando i propri mezzi nei confronti del

cinematografo. Il protagonista misterioso e dominante del teatro di domani vorrà essere il clima scenico: clima costituito da luce, colore, ambiente, rumori, voci, sul senso delle parole, e musica (p. 177).

I suoi interessi per la scenotecnica, più volte ribaditi sul piano teorico, si prolungano in sede storica con più opere erudite e critiche: « Scenografie del '900 » (Roma, 1932), « Scenografia moderna » (Milano, 1933), « Giacomo Torelli da Fano » (Grottaferrata, 1935), « Nicola Sabbatini » (Urbino, 1935).

Nel 1954 contribuisce al volume « Tempi e aspetti della scenografia » (Edizioni R.A.I., Torino) con lo scritto « Scenografia del Novecento ».

## "Coràgo" e "regista"

Chi impose in Italia il termine « regista »? Forse Bruno Migliorini, che lo propose nel 1932, mentre Enrico Rocca adoperava la parola « regìa ».

I tedeschi utilizzavano la parola « regisseur », quando in Italia si diceva ancora maestro di scena, mettinscena, direttore di scena, inscenatore, da « metteur en scène ». Per Petrolini « scenotecnico » equivaleva a « regista », però lo chiamava « scemotecnico ». Bragaglia scelse il termine « coràgo », dal libro dell'abate Perrucci « Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso » (Napoli, 1699) e così firmò, dal 1928, nei manifesti del Teatro degli Indipendenti: tanto che nei giornali umoristici si parlò di lui come del « coràgo sublime ».

Se la « parola » si deve al Migliorini, certamente la « cosa » ebbe tutto il sostegno anticipatore di Anton Giulio, che più di ogni altro fece per affermarla, soprattutto in quanto nuova, e antica, insopprimibile personalità nel quadro della realizzazione dello spettacolo.

Nella rivista « Il Barco » (Genova, n. 4, dicembre 1941) Bragaglia mostra di intendere il regista — sul quale ha già scritto abbastanza nel « Teatro teatrale » — come collaboratore dell'autore, se non a volte, co-autore. Scrive infatti:

Qualsiasi letterato bussi alla porta del teatro ha il dovere di accettare nel proprio lavoro ogni tentativo di teatrazione da parte del realizzatore. Se il poeta non intende aderire a queste esigenze sacrosante e ineluttabili per i fondatori dell'istituto teatrale, non bussi alla porta del teatro. E se il teatratore non riu-

scirà a concepire la teatrazione che è necessaria in quel caso, per le indispensabili sorprese, degli occhi, degli orecchi, dell'animo, converrà ad ambedue di rinunziare all'impresa di quella rivelazione teatrale.

E nel 1929 così si esprimeva:

> Se nel teatro esiste la Trinità Drammaturgica impersonata nelle persone del Letterato, del Regisseur, dell'Attore, al cinematografo la personalità artistica creatrice è formata dal Quadrato dell'Operatore, del Regisseur, dell'Attore e del Soggettista-Sceneggiatore (« Il film sonoro »).

## Bragaglia europeo

Nel 1930 Anton Giulio Bragaglia festeggiò il settimo anno di attività del Teatro degli Indipendenti. L'otto marzo 1930 presentava « La veglia dei lestofanti » di Bertolt Brecht (da John Gay). Un opuscolo, nell'illustrare la nuova iniziativa di Bragaglia, con la riproduzione di alcune scene disegnate da Antonio Valente, recava anche una serie di testimonianze e riconoscimenti di « teatratori » e « registi » di grande fama internazionale, quasi tutti stranieri: « Come è giudicato Bragaglia dai migliori direttori di teatro ». È un documento « abbreviato » — le lettere e i messaggi integrali si trovano presso il Centro Studi Bragaglia — che attesta esaurientemente la considerazione che Anton Giulio Bragaglia aveva ormai acquistato nell'avanguardia teatrale di tutto il mondo.

Si è detto a sazietà che tutta l'Italia del primo quarantennio di questo secolo fu meschina, ritardataria e provinciale; che non ebbe che rari casi di personalità dalla statura europea. Ma Apollinaire non ignorò i nostri futuristi. Ricciotto Canudo informò ad abundantiam, coi suoi articoli, e prima di Ardengo Soffici, specie nei quotidiani fiorentini e nelle riviste d'arte toscane, del progresso artistico di cui era testimone Parigi. Severini divenne *parisien* quanto il *barisien* e Prampolini strinse amicizia con i rappresentanti dell'avanguardia di Berlino, Vienna e Budapest. D'Annunzio ebbe per qualche tempo a Parigi la sua seconda patria. Marinetti fu tradotto in tutto il mondo, e Gide, per quanto mal disposto verso di lui, disse: « se continuo a parlare con Marinetti finisco per riconoscergli del genio ». Bragaglia ebbe l'ammirazione di tutti i maggiori uomini di teatro, conosciuto all'estero quanto Pirandello.

Virgilio Talli gli aveva scritto in una lettera del 1926: « Sono convinto che ai tuoi sforzi può essere legata la rinascita del Teatro

italiano travagliato oggi da una crisi veramente grave ». Ed ecco i giudizi degli « europei » come lui, riportati dal citato opuscolo, nell'ordine in cui vennero stampati:

Uno dei più grandi animatori dell'ammirevole movimento drammatico che ha vivificato la scena italiana ... Un uomo che io ammiro. ANDRÉ ANTOINE.

Bragaglia, il coraggioso novatore del Teatro italiano. Viva il Teatro degli Indipendenti! MAX REINHARDT

I migliori saluti al Teatro Sperimentale degli Indipendenti e al suo capo Bragaglia, artista geniale, cercatore di nuovi cammini. L'arte del Teatro Sperimentale è difficile ma il suo avvenire è grande. Auguri di nuovi successi e di nuove vittorie. MEJERCHOL'D (telegramma da Mosca).

Le mie più calorose adesioni per i nuovi sforzi teatrali. A. TAIROV

In questa occasione io sono felice di dirvi i miei sentimenti fraterni, i miei complimenti e i miei auguri. Di tutto cuore. LOUIS JOUVET

Mi affretto a felicitarmi calorosamente per i vostri successi. Io sono un amico affezionato del Teatro degli Indipendenti e del suo direttore. NIKOLAJ EVREINOV

Bragaglia è l'onore del Teatro italiano. Tutti quelli i quali rispettano, amano e intendono sostenere l'arte drammatica, hanno il dovere di rispettare, di amare, di sostenere Bragaglia. GASTON BATY

Bragaglia, vanto e luce del futuro teatro. RAMON GOMEZ DE LA SERNA

Da tanti anni, con mezzi ridotti, Bragaglia conduce coraggiosamente la buona battaglia contro il vecchiume teatrale. Il suo spirito fertile pullula di idee nuove e voi avrete con certezza contribuito in gran parte alla liberazione della scena. È grazie a uomini come lui che l'arte drammatica fa un passo avanti. Che possa continuare in questa strada per il più grande onore del Teatro italiano. ALFRED MORTIER

In Bragaglia c'è il più vero e sentito entusiasmo artistico lontano da ogni sorta di speculazione, pieno di onestà e freschezza di pensiero, ricco di fantasia e rispetto per l'opera del poeta, ciò che lo mette al di sopra di tutti i celebri *regisseurs* moderni, che inscenano se stessi ed uccidono l'autore. Ammiro poi la sua grande opera in Italia, dove la tradizione teatrale non permise quello sviluppo scenico che la coltura del suo paese esige ed abbisogna. Egli ha iniziato il risorgimento del Teatro italiano. Lui lo condurrà certamente ad una altezza che offuscherà i successi di diversi teatri moderni. Lui porterà idee nuove nello sviluppo del teatro europeo.

Da me poi come da un « suo autore » egli ha una eterna gratitudine per quello che fece per l'« Avventuriero ». Posso dire che appena agli « Indipendenti » conobbi il vero valore scenico e poetico del mio lavoro. Appena sotto la sua mano vidi sorgere in vita l'« Avventuriero ». Nella celebre città di Vienna, malgrado le buone critiche, vidi il mio lavoro affidato a un dilettantismo crudele che mi costrinse a protestare pubblicamente. MILAN BEGOVIC

Je suis de tout coeur avec vous et je suis bien heureux de voir un homme aussi précieux à la cause de Théâtre que c'est M. Bragaglia, justement récompensé de ses efforts. CHARLES DULLIN

Leider hatte ich noch nicht das Vergnugen, einer Vorstellung des Theaters

von Herrn Bragaglia beizuwohnen. Ich kenne aber seine Leistungen aut seiner anderen Betatigungsgebieten. Es ist zweifellos, dass Bragaglia mit Recht zu den Führern der neuen Kunst Europas gezahlt wird. HERWARDT WALDEN (direttore di « Der Sturm »).

Io ritengo che Bragaglia sia l'unico uomo che in Italia s'intende di teatro, vero uomo moderno e di grandissimo genio. Deve riuscire a fare una grande compagnia. È l'unico uomo che può dare una spinta al Teatro Italiano. La sua cultura e la sua energia sono ammirevoli. G.L. Wow

## Il Teatro delle Arti

Un giorno si leggeranno nei registri di Mussolini i sussidi ad A.G. Bragaglia come si leggono quelli concessi dal Cardinal Luigi d'Este a Giovan Tabarrino.

da « Il segreto di Tabarrino », 1933

Tenuto in considerazione dalle autorità del regime fascista per il valore riconosciuto della sua attività artistica, nella sua qualità di segretario del Comitato Nazionale Scenotecnici, in seno alla Confederazione Professionisti e Artisti, gli venne affidata nel 1937 la direzione del nuovo Teatro delle Arti, dopo che lui stesso ne aveva sollecitato la fondazione, anche nella prefazione-lettera a Mussolini di « Teatro della rivoluzione » (1929). Come nella Casa d'Arte Bragaglia aveva scoperto talenti di artisti, qui lanciò e valorizzò attori, autori e registi: fra questi ultimi Diego Fabbri, Turi Vasile, Nino Meloni, Guglielmo Morandi, Gerardo Guerrieri, Ruggero Jacobi, Edoardo Anton, Giulio Pacuvio, Enrico Fulchignoni.

Al Teatro delle Arti continuò a occuparsi del repertorio classico e rinascimentale (Ruzzante, Della Porta, Aretino, De Rojas), di autori italiani dell'ottocento scarsamente rappresentati (Verga, Capuana, Murolo, De Roberto, Oriani, Bertolazzi), di autori italiani contemporanei (Savinio, Bompiani, Landi, Brancati), e stranieri (Salacrou, Crommelynck, O'Neill, Synge, O'Casey, Renard). Non trascurò i testi che avevano dato origine a film di successo: *Winterset* (o *Sotto i ponti di New York*), *Pioggia, Catene, Voce nella tempesta, Foresta pietrificata, Piccole volpi, Anna Christie.*

Particolare interesse suscitarono « Piccola città » di Thornton Wilder, con regia di Enrico Fulchignoni (1939) e « Il lutto si addice ad Elettra » di O'Neill, con regia di Giulio Pacuvio (1941).

Nell'epoca delle « sanzioni » e dei « boicottaggi intellettuali », che incontravano la sua reazione, come quella degli universitari (7) sui quali esercitava grande influenza, cercò di evadere dalle prescrizioni del Ministero della Cultura Popolare: e dai nomi « epurati » restano fuori non soltanto autori della statura di Shakespeare, ma anche un gruppo di scrittori, considerati, a dritto o a storto, « irlandesi »: Shaw, O'Neill, O'Casey, Synge, Wilde.

La compagnia del Teatro delle Arti si sciolse nel 1943. Successivamente Anton Giulio diresse il Piccolo Teatro di Venezia ed alcuni spettacoli alla Floridiana di Napoli, al Festival Internazionale della Prosa a Venezia, a Palermo. E fu, all'Unesco, membro autorevole dell'Istituto Internazionale del Teatro.

## Ancòra cinema: il sonoro

L'unico lungometraggio sonoro di Anton Giulio Bragaglia è *Vele ammainate,* « primo cimento » della sua tarda e incerta rientrata all'arte dello schermo », girato a Savona nel 1931, agli albori della « seconda » Cines, su un soggetto di Aldo Vergano. Era la storia di una nave, dall'esiguo equipaggio, l'Innocenza, che in acque equatoriali aveva subìto una tempesta e ne era rimasta ferita. Buona parte del film fu girato al largo, con duecento tonnellate di sassi lungo il fianco destro della stiva, perché il veliero sembrasse pericolante. Operatore era Massimo Terzano, maestro di fotografia esotica ed alpina: maestro di fotografia *tout court.* Le burrasche che il film doveva narrare erano finte, ma furono girate, in diciotto giorni, in mezzo a tempeste vere, con una riurma poco resistente alla vita marinara. Interpreti ne furono Carlo Fontana, il giovane e belloccio « capitano » della nave, un po' leziosetto nei suoi panni di marinaio

(7) Sulle polemiche nei giornali universitari a proposito di autarchia nelle lettere e nelle arti mi piace ricordare, nella « Pagina del GUF » di Siena, i miei articoli « Boicottaggi intellettuali » del 30 gennaio 1938, e « Qualche cos'altro sui boicottaggi intellettuali » del 27 febbraio 1938, in contrasto con « Boicottaggi e intellettuali » di Arrigo Ghiara, in « Idea fascista », Pisa, 19 febbraio 1938, che sosteneva l'ostracismo delle opere di tutti gli scrittori partecipanti, nella stessa epoca, al Congresso Internazionale Antifascista.

con maglia a strisce, la sofferta Dria Paola e la fatalmente bella Otty Nocetti, una miss Italia degli anni trenta: protagonisti di un non peregrino « triangolo » amoroso all'ombra delle « vele ammainate ».

V'è, nel film. dove collabora F. M. Poggioli, come aiuto-regista, il clima della produzione Cines-Pittaluga, orientata, in parte, verso il realismo; ma è un realismo, se non timido, ancora non cosciente delle proprie forze: quello stesso di *1860*, di *Palio* e di *Terra madre* di Alessandro Blasetti, di *Figaro e la sua gran giornata* e di *Cappello a tre punte* di Mario Camerini. Poco dopo Carlo Ludovico dirige il già ricordato *O la borsa o la vita* (1932) .

In *Vele ammainate* Anton Giulio Bragaglia tenta di portare il cinema all'aperto, senza « ingabbiarlo nella libreria » o « nel teatro di posa », secondo alcune idee di cui si trova traccia anche nel suo articolo « Scenografia e documentario », pubblicato su « Cinema » (Milano, n. 108, 1953). Si volge verso la natura, ma non la imita, poiché « non si tratta di rifare o migliorare la realtà della natura », ma di migliorare la sua immagine. « Gli antichi dividevano la pittura in tre specie: la naturale fotografica; la ideale antifotografica, che imita cioè, con l'aggiunta dell'arte, non copia; infine la fantastica, che inventa. Al cinema occorre, generalmente, la seconda ».

Rispetto all'uso del sonoro, cercò di servirsi « in modo meno piatto della tecnica nuova che offrivano il suono e la parola ... mirando a rendere funzionale il nuovo ritrovato », come osservò il Pasinetti (8).

Allorché terminò, sia in teatro che in cinema, la sua attività di regista, del film — in un ciclo ormai da tempo chiuso — non si servì più che come strumento di documentazione, con i cortometraggi *La Floridiana* e *Cosenza tirrenica* (1950): nel primo dei quali si ritrova ancora il suo anelito verso la scena del « meraviglioso », e nel secondo, che è a colori, il suo interesse per il folklore italiano. Altri progetti, tra i quali un documentario ispirato da *Pulcinella,* un altro da *Dante e la Divina Commedia,* non arrivarono a realizzazione. Ma fu da lui curato e presentato alla televisione nel 1960 un programma, di straordinario interesse, sulle maschere italiane.

---

(8) FRANCESCO PASINETTI: *Storia del cinema dalle origini a oggi,* ed. « Bianco e Nero », Roma, 1939.

## Danza e folklore

Nel campo del folklore — uno studio sulla sapienza dell'uomo eseguito con spirito, si direbbe, archeologico — una delle opere fondamentali di Bragaglia è « Danze popolari italiane » dove indaga con scrupolo storico e ricchezza di erudizione su quelle tradizioni popolari cui si era rivolto fin dai « Canti di guerra tedeschi ».

« Danze popolari italiane » è uno dei libri più preziosi che ci ha lasciato. È la prima volta che al folklore italiano dei balli popolari è dedicata una pubblicazione specializzata, così densa di notizie storiche, filologiche, tecniche.

> Io mi interesso di danza da molti anni e le ho già dedicato quattro libri. Il primo dei teatri da me fondati era dedicato al balletto: il secondo ha offerto, continuamente, concerti di danzatori d'ogni paese. La danza è un linguaggio drammatico come un altro; e lo è pure nel campo folkloristico. I balli popolari contengono il mimo primitivo, dialogato muto: prima forma del teatro. L'aspetto originario del nostro teatro lo vediamo limpidamente conservato nella sua elementarità in certi mimi a ballo come la Tarantella o la Furlana, che sono sintesi d'una storia d'amore. L'osservazione dei balli popolari contiene, dunque, lo studio dell'origine del teatro e, pertanto, non è soggetto esclusivo dei melomani o dei cultori della danza in specie; ma generalmente interessa tutti gli studiosi del teatro che, al luogo di osservare ritmi e passi soltanto, possono approfondire origine e significati dei mimi a ballo.

Il volume, dopo alcune questioni estetiche e storiche d'ordine generale, passa in rassegna Balli popolari e Danze d'arte, Danze in chiesa e Ballo Tondo, Danze con fazzoletto e con la bandiera, Balli popolari nelle commedie e Danze internazionali, e, più particolarmente, il Salterello, la Volta, la Gagliarda, la Pavana, la Controddanza, la Corrente, la Tarantella.

Sulla tecnica della Bandierata, che a Siena si chiama Sbandierata, ebbi io stesso a dare alcuni chiarimenti nel « Programma del Palio 1945 » da me poi comunicati al Bragaglia, che volle valersene nel 1950, a pagg. 197-199 di « Danze popolari italiane » (9).

---

(9) Cfr. *Come si diventa alfieri e tamburini* in « Il programma del Palio - Dàcceloo! », Siena, 16 agosto 1945; e, precedentemente, *La sbandierata,* in « La voce del Palio - Dàcceloo! », Siena, 2 luglio 1939.

## Critico drammatico

Passata la seconda guerra mondiale, ormai allontanatosi dal teatro militante, continuò i suoi studi eruditi chiudendosi nelle biblioteche e negli archivi, o al suo tavolo di lavoro in via Lombardia. Si occupò di storia della regìa e della scenografia, di danza folklorica, di commedia dell'arte. « L'Archivio Capitolino costituì un mio rifugio e un passatempo in certi anni di esilio dal teatro pratico ». Nacquero le « Maschere Romane » (Colombo, 1947), poi una sontuosa ristampa aumentata: « Storia del Teatro Popolare Romano » (Colombo, 1958).

Senza interrompere la sua *peregrinatio* nei teatri, ma dalla parte del pubblico questa volta, esercitò a periodi alterni la sua attività di critico drammatico. Fu l'occasione per combattere ancora per le sue concezioni registiche, per continuare la sua opera di « scelta » culturale, per dare un seguito alla sua arte dello sfottetto. Nessuno meglio di lui poteva riconoscere l'avanguardia vera dalla falsa: non aveva messo in scena Marinetti, Sternheim, Jarry, Brecht?

Come critico teatrale, Bragaglia non deflettè giammai dal suo impegno culturale, così come, da regista, aveva continuato a divulgare i suoi autori preferiti senza conformarsi alle direttive autarchiche. È chiaro che la sua azione fu ossequiente o meno al passato regime — dove lottava per un Teatro di Stato, ma « diretto da giovani moderni e non dalle solite carogne » — quanto quella dei giovani cineasti che si maturavano nei Cine-Guf, e che da lui prendevano esempio, oggi considerati unanimamente come esponenti di una « opposizione » dentro il regime; quanto gli scrittori che, cresciuti tra le due guerre, divenivano, nel secondo dopoguerra, e logicamente, i rappresentanti della nuova cultura democratica.

## Altri aspetti della personalità di Bragaglia

Il presente studio non ha la pretesa di esaurire tutti gli aspetti della complessa personalità di Anton Giulio Bragaglia. Quale primo abbozzo di una monografia su di lui intende solo mettere a fuoco talune delle principali caratteristiche intellettuali dell'uomo e del-

l'artista esaminandone con più cura la personalità in campo cinematografico, nel quadruplice aspetto — si ripete — di sperimentatore, teorico, storico, realizzatore.

Minore attenzione si è data a taluni settori della sua attività, anche perché essi dovranno essere meglio studiati uno per uno: ad esempio, quale scenotecnico, nel rapporto con gli attori, quale studioso del jazz, e così via. Pantomima e danza — come abbiamo visto, ma appena sfiorando i temi — lo interessarono particolarmente, nella stessa quadruplice azione che gli era caratteristica, e si possono ascrivergli libri sull'argomento e scoperta di stelle della danza, oltre ai « concerti di danze » ideate insieme a S. A. Luciani.

S'interessò alle forme spettacolari del cabaret, del teatro dei burattini, del *music hall* e del circo, e volle contribuire con uno scritto anche al fascicolo speciale sul circo da me curato su « Fiera letteraria », con un articolo sui *clowns* e acrobati, da lui definiti « sportivi da teatro ». Per un lavoro sulla tauromachia in Italia mi fornì indicazioni preziose, giacché nel suo prezioso archivio, che Antonella Vigliani Bragaglia sta ora ordinando nel Centro Studi Bragaglia, estrasse per me un manifesto sulle cacce di tori a Roma nel 1848 (10).

Suo largo campo di indagine fu la storia delle arti e delle tradizioni popolari e studiò le maschere con lavori esemplari su Tabarrino, Pulcinella, Giangiurgolo, e Brighella (I lazzi di Brighella), e sul dialetto romanesco, con pagine che, oggi che è tornata di moda la teatralità dei sonetti belliani, potrebbero essere rilette con profitto.

Nella discussione sulla « teatralità » del Belli, occasionata da recenti rappresentazioni o letture belliane (conseguenza del centenario da poco celebrato) è rimasto muto, ahinoi, chi più aveva da dire: Anton Giulio Bragaglia, regista, erudito, studioso del teatro romanesco, di cui auspicò la rinascita. In uno scritto databile 1946 — « Spettacolo dei sonetti del Belli » — egli spiegò addirittura come avrebbe potuto realizzarsi il « teatro teatrale » del Belli; e costruì idealmente la scenografia dello spettacolo.

L'insieme dei sonetti del Belli costituisce, per intenzione del Poeta, una commedia nel senso dantesco del mondo romano dell'Ottocento. Essa abbrac-

(10) Vedi *Elogio del circo* (« La Fiera letteraria », Roma, n. 2, 9 gennaio 1955) a cura di Mario Verdone, con scritti di G. Apollinaire, J.-L. Barrault, A.G. Bragaglia, A. Calder, L. Chancerel, W. Demby, L. Friedlander, A. e F. Fratellini, R. Gomez de la Serna, Lo Duca, B. Sanminiatelli, W. M. Seldow, M. Verdone; e *La giostra a Corèa* di M. Verdone, in « Strenna dei romanisti », Roma, 1955.

cia tutti gli aspetti del vasto panorama, i personaggi parlano in prima persona, leticano cantano vivono, illustrano protestando caratteri romaneschi, e descrivono, dialogandoli, gli episodi della loro esistenza, infine mostrano nel vero i loro usi e costumi.

Il Belli stesso chiamava dramma il blocco dei suoi sonetti: « Esporre le frasi del Romano, quali dalla bocca del Romano escono tuttodì, senza ornamento, senza alterazione, senza neppure inversione di sintassi e troncamenti, se non quelli che il parlatore romanesco usa egli stesso ». « Ogni quartier di Roma, ogni individuo, fra i suoi cittadini, dal ceto medio in giù, mi ha somministrato episodi pel mio dramma, dove comparirà sì il bottegajo che il servo, e il nudo pitocco farà di sé mostra fra la crudela femminetta e il guidatore di carri. Così accozzando insieme le varie classi dell'intero popolo e facendo dire a ciascun popolano quanto sa, quanto pensa e quanto opera, ho io compendiato il cumulo del costume e delle opinioni di questo volgo, presso il quale spiccano le più strane contraddizioni ».

Il sor Peppe ci ha descritto una scena simultanea come quelle italiane del medioevo, con vasto panorama di Luoghi Deputati, a due o tre piani, con le molte casette praticabili necessarie a questa commedia di « Baruffe trasteverine » avanti a vicoli, piazzette pergolati osterie scalette del Tre Cantoni, larghi delle Quattro Fontane e obelischi, obelischi ... Chi ricorda le vedute medievali della città ha già davanti agli occhi la messinscena come si potrebbe realizzarla. A un punto estremo i cipressi la Piramide e le Mura coi carretti a vino che passano con le barozze coi bovi: dall'altro i pini di Porta Pinciana, le ottobrate col saltarello, scrosci di tamburelli a sonagli e alzate di palloni con la figura della Madonna. Nel fondo, in alto sull'orlo, il Campidoglio con la Torre, e ai lati il Colosseo e il Cupolone. Tutta Roma riunita in sintesi, come nella veduta di Ciriaco Anconitano. Sul davanti strade e vicoli: botteghe di bottaro piene di caratelli, o quella di facocchio con tante ruote e un carro fermo, o di fabbro con l'incudine sulla strada, e negozi di fruttaroli con alzate coloratissime di cocomeri, uve e limoni; e porte di salumaio forti per architravi di prosciutti in fila, sostenenti grappoli di cacicavalli, avanti a esposizioni di mozzarelle in belle fiamminghe fiorate, e negozi di scialli romani. In una piazzetta un cappuccino predica impugnando un crocifisso: « venite da Cristo, non da Pulcinella: questo è il vostro Pulcinella » (storico). Da un'altra parte si vede il casotto di Ghetanaccio con Rugantino e Meo Patacca. Dalle finestre delle case si intrecciano i battibecchi dei sonetti dialogati, le scenette amorose, i predicozzi patetici e ironici al ragazzetto protervo alla moglie ribelle. Battaglie di donne ai capelli; « sempre strilli, bufere e chiappe in mostra » e in un angolo una processione di Fratelloni della Bona Morte col cappuccio coi buchi « Miserere mei Deo secundum magna ». Si potrebbe saccheggiare il Morner, il Thomas, Roesler Franz, N. Hawthorne e il sor Meo Pinelli; ecco il supplizio del « cavalletto », il passaggio del condannato, col somaro il frate e gli sbirri, e gli orticelli con le ragazze in canofiena, ed amori, pettegolezzi, commerci di giudii, lo zampognaro davanti al Presepe da strada; banditori, cantastorie e venditori ambulanti: serenate di chitarra e mandolino, capre che portano il latte per le case, l'orso che balla davanti al suo compaesano abruzzese, poeti improvvisatori sotto un pergolato, davanti a un tavolone, inbandito. Sarebbe la « rivista » di tutte le scene già parlate dal Belli, senza trama, fra stor-

nellate e « fochetti »: un « numero » appresso all'altro e qualcuno contemporaneo.

L'azione, accesa ora qui ora là sotto la protezione delle licenze convenzionali comodissime nella messinscena medievale, darebbe un vero modello di « teatro teatrale », alla barba di chi non lo fa.

A capo dei suoi sonetti il Belli scrisse: « Io ho deliberato di lasciare un monumento di quello che è oggi la plebe di Roma ». All'insieme organico e armonico, di queste poesie, realizzate costruttivamente in volumi colorati e forme movimentate, tra suoni, voci, rumori, il « monumento » — che esiste già bene! — avrebbe una sua viva celebrazione; e si verificherebbero ancora una volta le parole del Belli: « un disegno così colorito non troverà lavoro da confronto che lo preceda ».

La realizzazione scenica dei sonetti del Belli sarebbe come un film; ma guai a farlo fare da un regista cinematografico che non abbia «i tempi » del teatro. Tutta la sua riuscita dipenderebbe dal ritmo rappresentativo, dalla tempestiva entrata in azione dei diversi frammenti, cioè dal loro felice incastro nel mosaico generale. Mancando un copione d'origine, questo dovrebbe sortire dalla messa in azione: come i lavori di vero teatro che sono frutto di regìa. Ben cucinato il tutto farebbe, veramente, una Sacra Rappresentazione del Popolo Romano e realizzerebbe l'aspirazione del grande e caro Poeta: quella che collega i sonetti nella simultaneità, da lui sentita come un bisogno. Gli « episodi del mio dramma », diceva, sono « inseparabili »; i sonetti « vanno letti uno dietro l'altro », quasi andrebbero letti contemporaneamente. E questo si può fare soltanto in una scena speciale, in una rappresentazione insieme simultanea e successiva.

## La didattica dello spettacolo

Bragaglia prese a cuore anche i problemi della didattica dello spettacolo. Gli interessava — come ai suoi amici S. A. Luciani, Virgilio Marchi, Corrado Pavolini — che nascesse una scuola del cinema, e in occasione del numero speciale di *Bianco e Nero* dedicato ai venticinque anni del Centro Sperimentale di Cinematografia ho avuto occasione di pubblicare e commentare quanto egli scrisse a questo proposito, dimostrando anche una completa conoscenza degli esperimenti compiuti in altri paesi, e segnatamente in U.R.S.S. (11).

---

(11) Cfr. *I precedenti del C.S.C.* in « Bianco e Nero », Roma, n. 12, dicembre 1960.

Ma gli interessava anche l'inserimento, così avversato sino alla epoca attuale, dello studio della storia dello spettacolo nelle Università. È suo questo appunto, manoscritto, databile nell'anno 1937, per un innovamento, negli studi a livello universitario, che soltanto negli anni sessanta sta trovando la sua giusta attuazione.

Una cattedra di *Storia dello Spettacolo* non studierebbe soltanto la storia del teatro tecnico come studio dei risultati, da documenti iscritti o figurati, risalendo agli espedienti (le meccane e i trucchi: causa di quegli effetti); ma sarebbe storia dell'arte e pertanto da classificare tra le discipline storiche dell'arte: badando questo corso agli effetti, cioè all'« opera d'arte ». La Storia dello spettacolo avrebbe cura di non esulare dal valore spirituale — di non tralasciare cioè l'arte nell'indugiarsi troppo sulla tecnica (meccanica e lumistica, oltre che pittorica e architettonica).

Tanto più che la moderna Regia dello spettacolo *subordina* ogni altro contributo di particolari ideazioni artistiche e tecniche, nonché lo studio dei loro mezzi (visivi, acustici, musicali, ecc.).

Questa storia dello Spettacolo sarebbe una complessa storia della Regìa, cioè dell'insieme di arti collaboranti a quel risultato artistico che costituisce lo spettacolo, sul fondamento dell'esteriorazione scenica della letteratura teatrale.

Difatti il regista, nel teatrare un copione per la messinscena, avendo utilizzato a tal suo fine quei mezzi, li supera; come farà storicamente il critico, volendone dare una valutazione.

L'esame della tecnica è necessario alla critica per esporre i risultati estetici, realizzativi della letteratura. Pertanto, *questa Cattedra di Storia dello Spettacolo non sarà storia di un'arte figurativa soltanto ma il suo corso risulterà parallelo alla storia letteraria del teatro contenuta nei corsi di letteratura.* Dunque, essa non è la storia della scenografia che i professori di storia dell'arte brevemente riassumono nelle loro lezioni, perché la pittura delle scene è di essa un lato; ma nemmeno è una cattedra di nozioni tecniche e pratiche come quelle delle scuole superiori di architettura, perché questo è soltanto un altro lato suo; ma non è nemmeno la storia dell'Edifizio teatrale contenente il risultato generale dello spettacolo.

La materia che noi componiamo mirando ai risultati collettivi delle arti collaboranti e guardandone la evoluzione giustificherebbe UNA CATTEDRA DI TEATRALITÀ SCENICA come storia e critica estetica (se pure anche tecnica) delle cognizioni e visioni degli insiemi spettacolari nei tempi, abbassando al ruolo di strumenti i dati pittorici musicali, architettonici, luministici, vocali, mimici, coreici ecc.

## La cultura di Bragaglia è la cultura dell'avanguardia

... chi conosce la cultura a orecchio dà dell'erudito a me che la conosco a fondo.
(ANTON GIULIO BRAGAGLIA)

Senza pretendere — ripeto — di avere posto in luce tutte le « facce » di Bragaglia uomo e artista, questo studio — che spesso dà importanza fondamentale al documento, sì da farlo diventare parte integrante della esposizione, non preoccupandosi di nuocere all'equilibrio del saggio (12) pur di offrire panorama quanto più esauriente e obiettivo — non può non aver messo in evidenza, come fatto di estrema importanza, quale fu la « cultura » di Bragaglia.

Dice bene S. A. Luciani in un articolo polemico del 1926 (« Il teatro ha esaurito la propria funzione? »), prendendo spunto dalle attività del corago degli Indipendenti: « Egli ha tutta la *storia* dell'apostolo e del missionario ». E non può non considerarlo tra « i poeti e letterati *puri* », anche se questi lo hanno a volte considerato appena « uomo d'affari » per le sue gallerie, le sue iniziative editoriali, i suoi spettacoli classici e da cabaret. Non allude, Luciani, all'*aria* del missionario e dell'apostolo, ma alla *storia*: una storia che è fatta di origini, di sviluppi e di conseguenze; che nota la traiettoria del suo progressivo umanesimo; che diventa *cultura* intesa come attivo sentimento del passato, base dell'azione presente, in vista di ottenere e far ottenere un bene e una perfezione futuri.

---

(12) Che cos'è il *saggio?* È il componimento che descrive (concretamente, non in astratto), che sistema, che dà norme. L'esempio dei latini — « noi siamo anticlassici », diceva A.G. Bragaglia, « per questo ci piace il latino » — e la lezione dei pedagogisti e dei manuali stilistici, cui attingiamo per questa nota impreveduta, ne hanno indicato i requisiti: a) *integritas,* o compiutezza raggiunta attravreso l'analisi; b) *debita proportio partium,* ottenuta con la ordinata prospettazione degli argomenti; c) *claritas,* dove il *verbum mentis* si rispecchia nel *verbum oris*; d) *splendor formae,* che può fare pervenire il saggio ad opera d'arte.

L'elemento concreto del saggio è dato dalla descrizione documentata dei fatti; l'elemento normativo dalla induzione delle idee dai fatti; l'elemento critico è costituito dalle intuizioni e idee nel campo dei princìpi, che facciano parte viva di un credo personale.

La cultura di Bragaglia è una cultura particolare, ovvero, nuova rispetto a quella tradizionale della sua epoca. È la cultura che non sente imbarazzo a esaminare sullo stesso piano la « Divina Commedia » e i canovacci dei comici dell'arte, la fotografia e la pittura, che guarda ai lazzi di Brighella, ai petòmani e ai castrati, come al Perrucci, a Noverre, a Pirandello, a Diagilev. È la cultura dei Luciani (musicologo, cineasta, studioso di metrica latina e di falconeria); dei Canudo (saggista di tutte le arti, musicologo, teorico del cinema e dell'arte totale), dei Barbaro (commediografo, divulgatore di opere di cultura, cineasta); come anche degli Apollinaire, Moussinac, Cocteau, Delluc, Moholy-Nagy, Kassak, tedeschi del Bauhaus, olandesi di *De Stijl,* e sovietici. È la cultura totale, che si apparenta al teatro totale di Gropius, di Reinhardt, di Fuchs, di Wagner. È la cultura di quanti non vedono più l'arte in un chiuso orto dove si coltivano limitati frutti. È la cultura che vede, *insieme,* tutti i problemi dell'arte — immagini, suoni, parole, gesti — e cerca di accostare le une agli altri, per una evoluzione e un progresso comuni. È insomma la cultura dell'avanguardia, quale abbiamo cercato di identificare nei nostri precedenti studi sui futuristi, su Dziga Vertov, su Rodcenko, su Moholy-Nagy, su Veronesi, e su altri saggi che contiamo pubblicare: una cultura, fortunatamente, così viva tra noi come più attuale e viva che mai è da considerare — oggi — l'opera di Anton Giulio Bragaglia.

## Filmografia di Anton Giulio Bragaglia

1910 Esperimenti di trucchi fotografici.

1911 Fotodinamiche.

1912 « Fotodinamica futurista », editore Nalato.

1916 **IL MIO CADAVERE** — **r.** e **s.** : Anton Giulio Bragaglia, da un romanzo di Peppino Mastrilli - **int.** : Nello Carotenuto, Ida Querio, Federica Prola, Mario Parpagnoli.

**PERFIDO INCANTO** — **r.** : Anton Giulio Bragaglia - **s.** : Anton Giulio Bragaglia ed Emidio De Medio - **aiuto r.** : Riccardo Cassano - **scg.** : Enrico Prampolini - **int.** : Nello Carotenuto, Thais Galitzky, Ileana Leonidov.

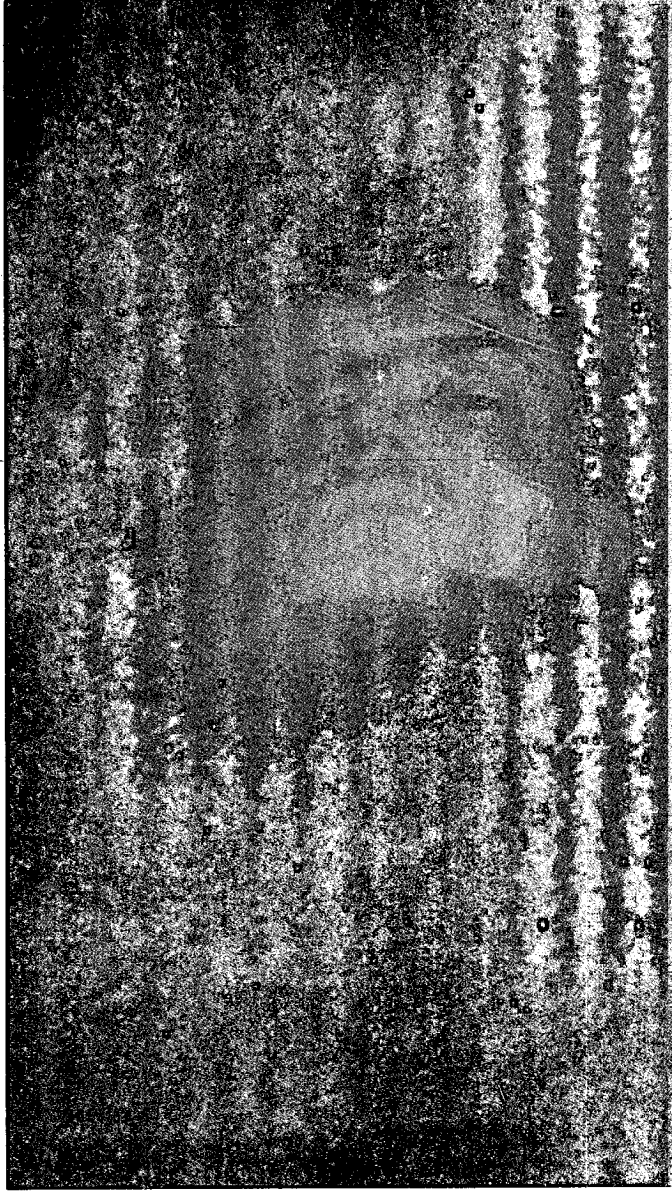
**THAIS** — **r.** : Anton Giulio Bragaglia - **int.** : Thais Galitzky.

1931 **VELE AMMAINATE** — **r.** : Anton Giulio Bragaglia - **s.** : Aldo Vergano - **aiuto r.** : F. M. Poggioli - **f.** : Massimo Terzano - **int.** : Carlo Fontana, Dria Paola, Umberto Sacripante, Otty Noceti - **p.** : Stefano Pittaluga per la Cines.

1950 **COSENZA TIRRENICA** — **r.** : Anton Giulio Bragaglia - **p.** : Istituto Nazionale Luce. (cortometraggio in Ferraniacolor - 12 minuti). [L'antica Cosenza — I monumenti storici tra cui il Castello, dimora di Luigi III° e di Margherita di Savoia — Le usanze ed i costumi tradizionali].

**LA FLORIDIANA** — **r.** e **commento** : Anton Giulio Bragaglia - **f.** : Aldo Alessandri - **m.** : Virgilio Chiti - **p.** : Istituto Nazionale Luce. (cortometraggio in bianco e nero - 350 metri). [La villa partenopea della Floridiana e le manifestazioni artistiche ivi organizzate dal Teatro San Carlo di Napoli].

(*a cura di* MARIO VERDONE)

# I film di Bragaglia e il cinema futurista

Visto da se stesso: « Autofotodinamica » (1911) di A.G. Bragaglia.

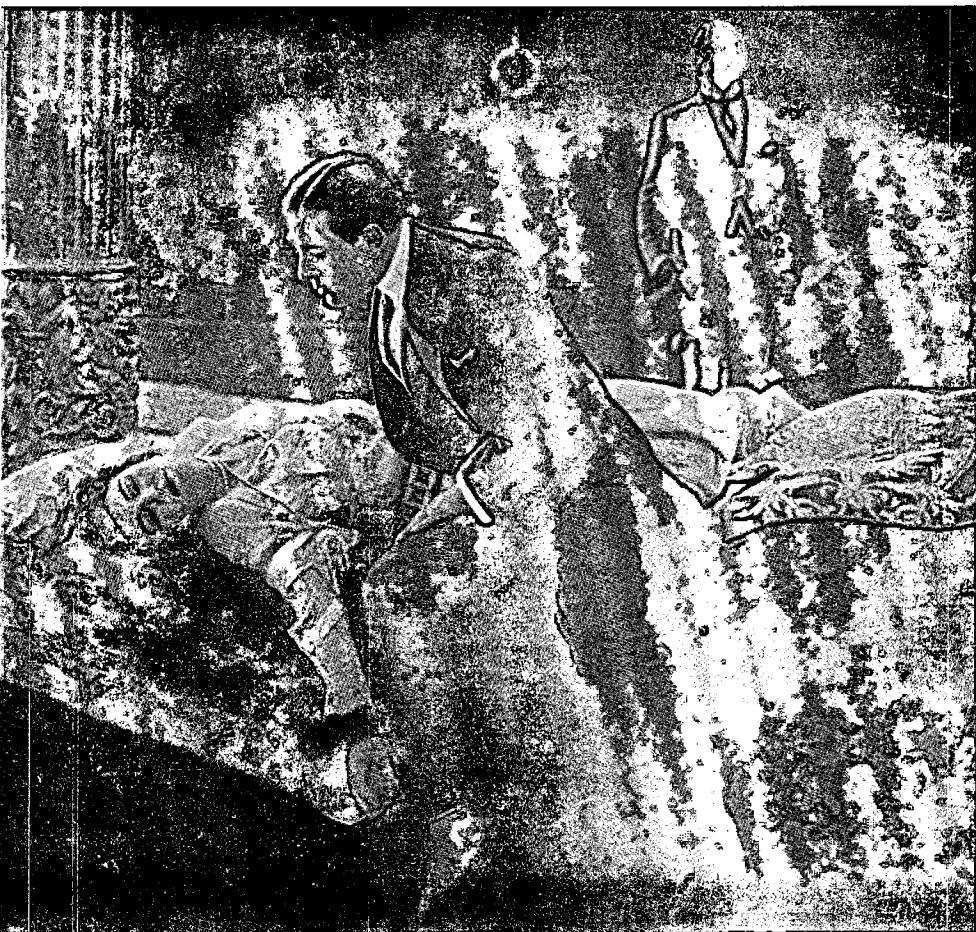
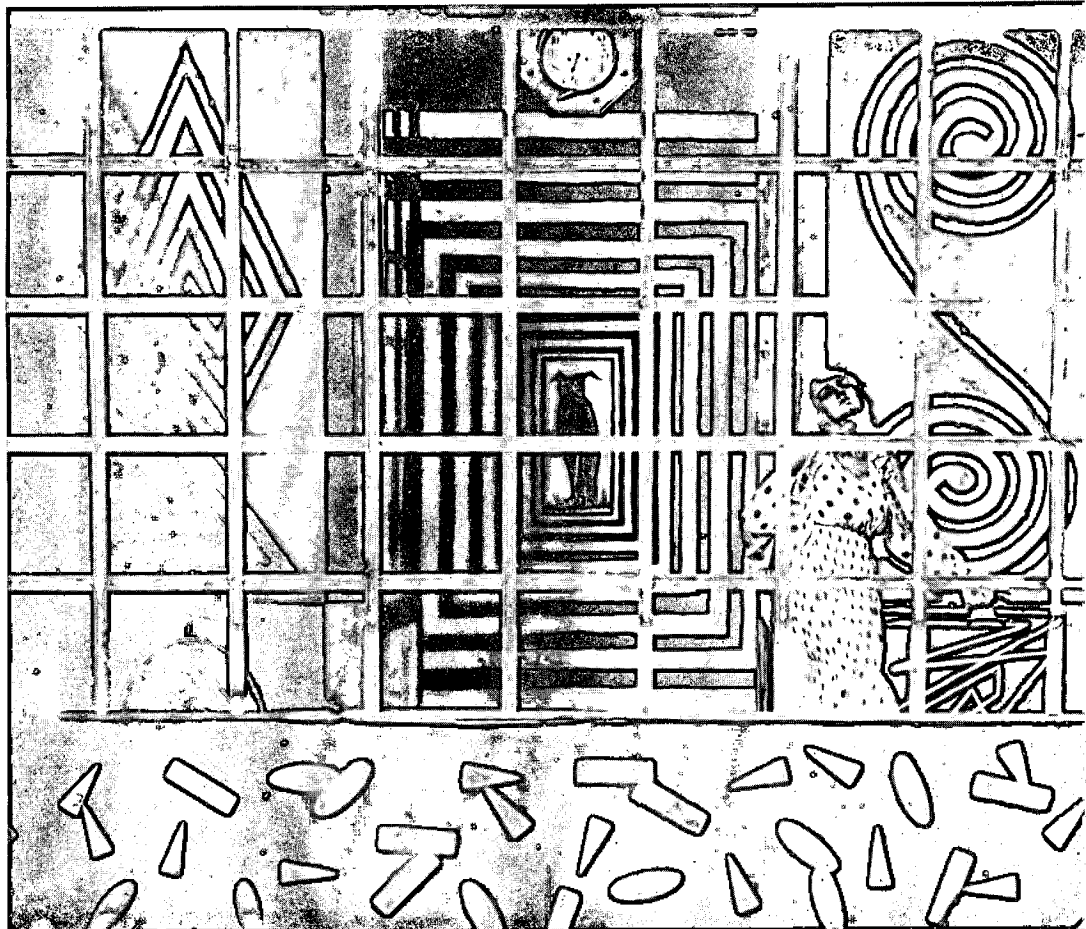
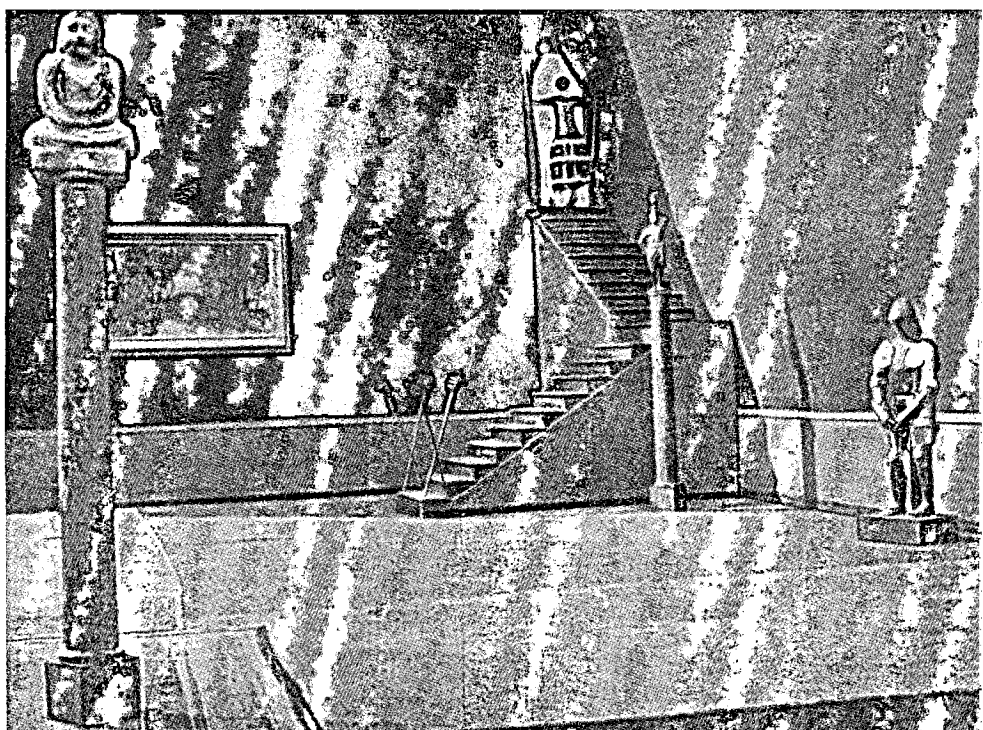
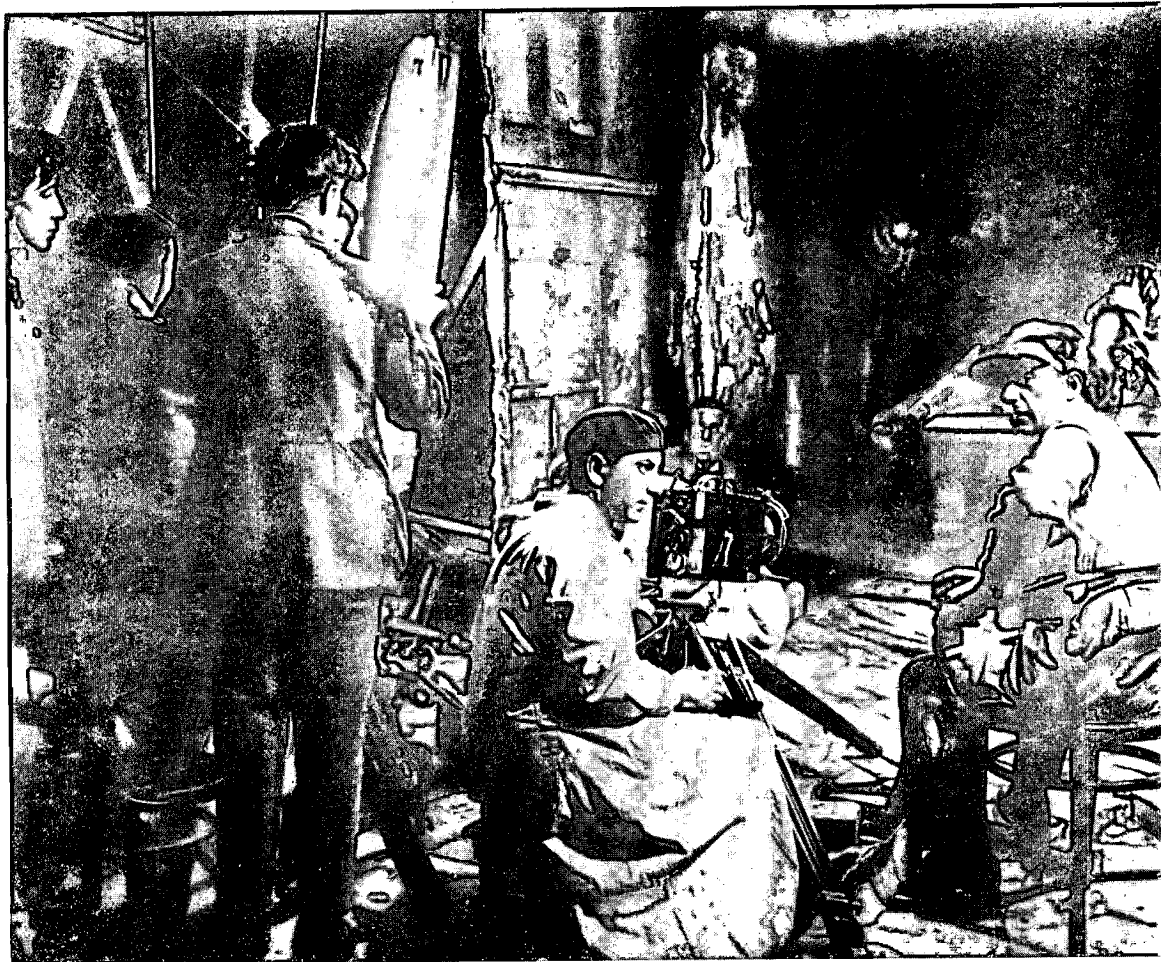
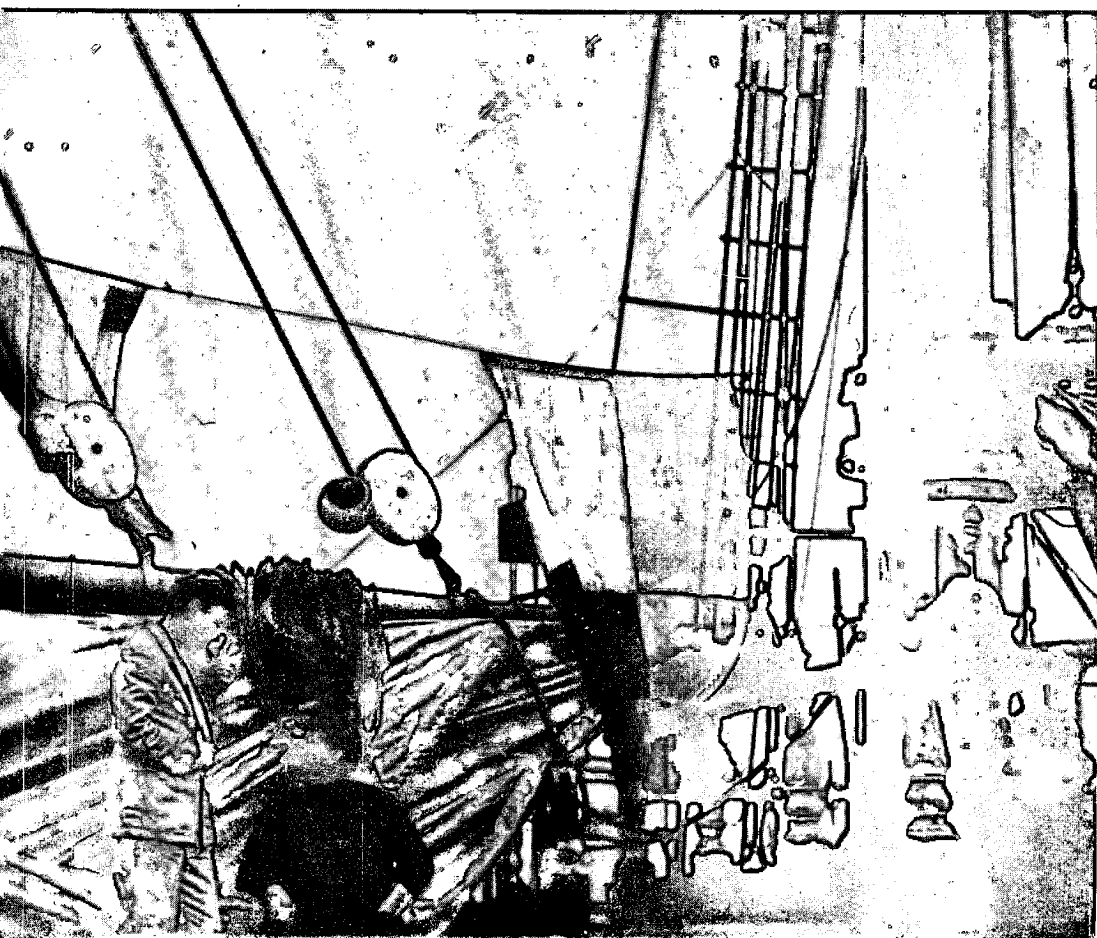
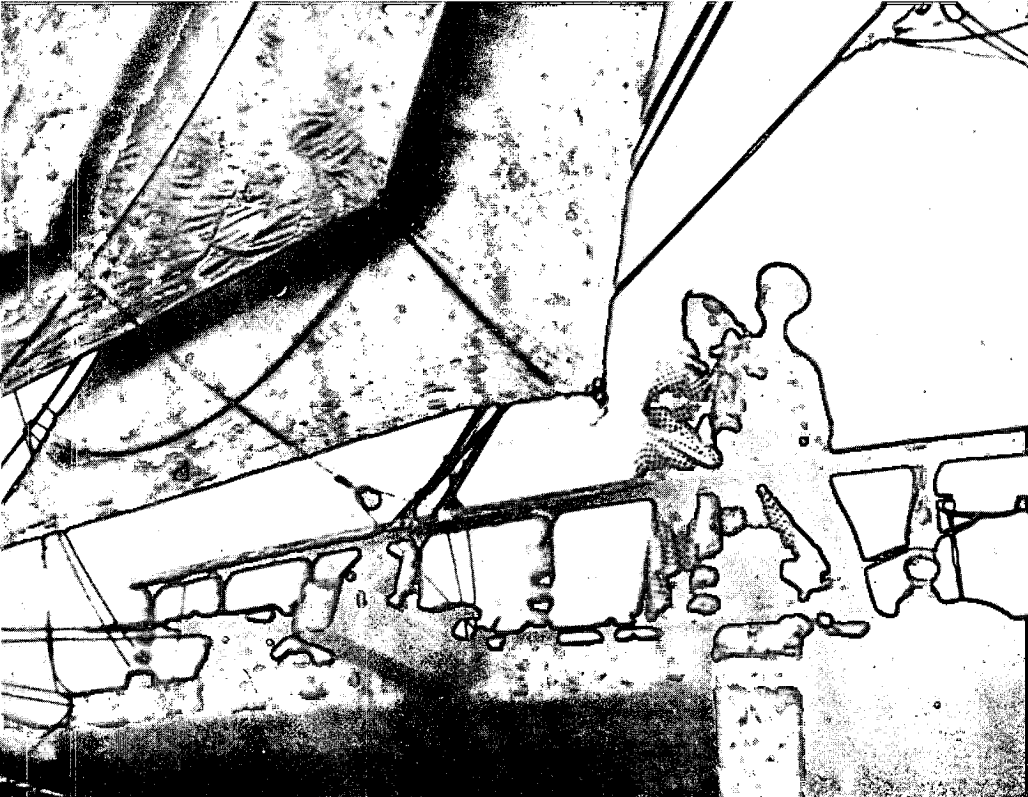
# *Immagini di Anton Giulio Bragaglia*

Visto dal fratello Arturo: Ritratto di A.G. Bragaglia. - (*Nella pagina a fianco*) Visto da Amerigo Bartoli: Ritratto di A.G. Bragaglia.

(*Sopra*): A.G. Bragaglia: Esperimento fotografico per rendere la stereosi del fantasma. Al centro, il trasparente corpo astrale di un soggetto sdoppiato si va condensando a poco a poco presso il proprio doppio (1910). - (*Sotto*): *Giovane che si dondola,* fotodinamica (1911).

# *I film di Bragaglia*

ANTONGIULIO BRAGAGLIA
IL PERFIDO INCANTO
DRAMMA DI MODERNA MAGIA
INTERPRETATO DA
THAIS GALIZKY
DIRETTORE ARTISTICO A. G. BRAGAGLIA
NOVISSIMA FILM ROMA

(*Sopra*): Testatina per il fascicolo pubblicitario del film *Il perfido incanto* (1916). - (*Sotto*): Thaïs Galitzky (la Maga Circe), protagonista del *Perfido incanto*.

Due inquadrature de *Il perfido incanto* di Anton Giulio Bragaglia (1916), con Thaïs Galitzky e Renée April.

Scenografie di Enrico Prampolini nel film *Il perfido incanto.*

Due inquadrature del *Perfido incanto* con Thaïs Galitzky e Lleana Leonidof.

Bragaglia gira il suo unico film sonoro, *Vele ammainate* (1931). - (*Nella pagina seguente*): Due inquadrature di *Vele ammainate*.

Xilografia originale, diretta, di Enrico Prampolini per il volume di Bragaglia *Maschere romane*: Meo Patacca e Marco Pepe.

# una lettera inedita di Pirandello

Roma, 25. I. 1918. 2

Caro Bragaglia,

mi dispiace di non essermi trovato in casa, due volte: ma ho – purtroppo! – la scuola e tante altre seccature, che mi obbligano a uscire: il che è per me, sempre, una pena!

Tutto considerato, mi pare che una film adatta per la Menichelli si possa trovare nel mio romanzo _Si gira..._, la cui protagonista è una russa: la _Nestoroff_, donna fatale, ecc. – Veramente

anche un film originalissimo. Il cine-
matografo nel cinematografo. Il dram-
ma in fatti si svolge durante la con-
fezione d'una pellicola. E ci sono scene
bellissime.

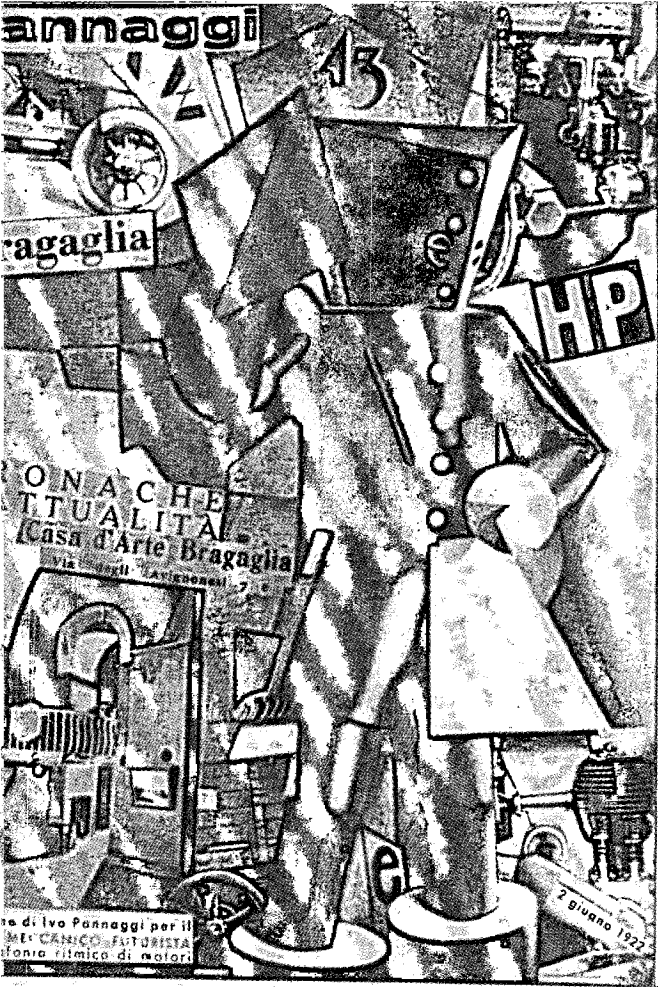
Sarebbe opportuno che ne par-
lassimo insieme. - Quando?

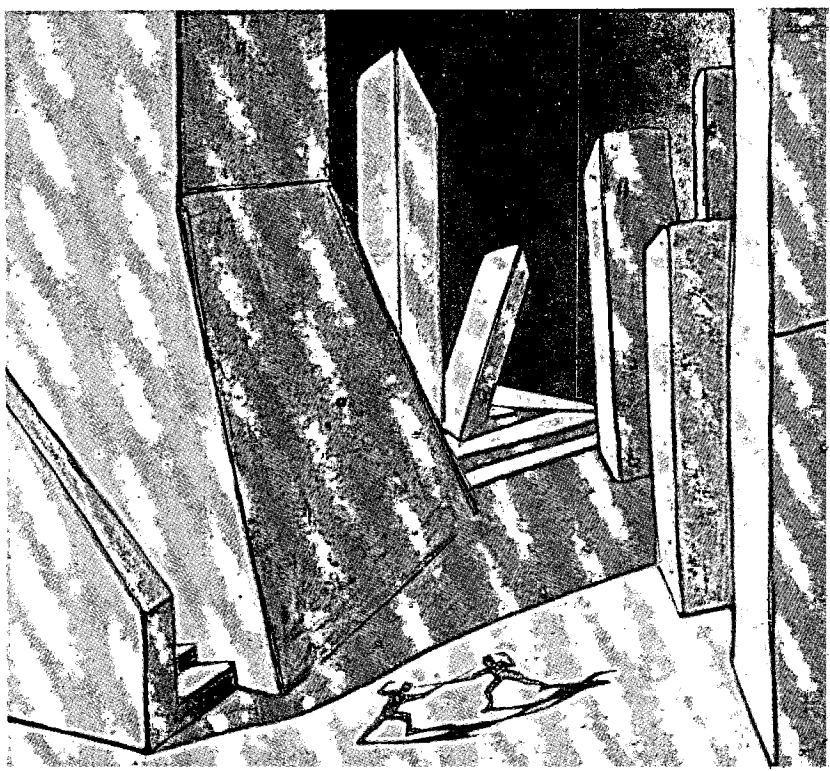
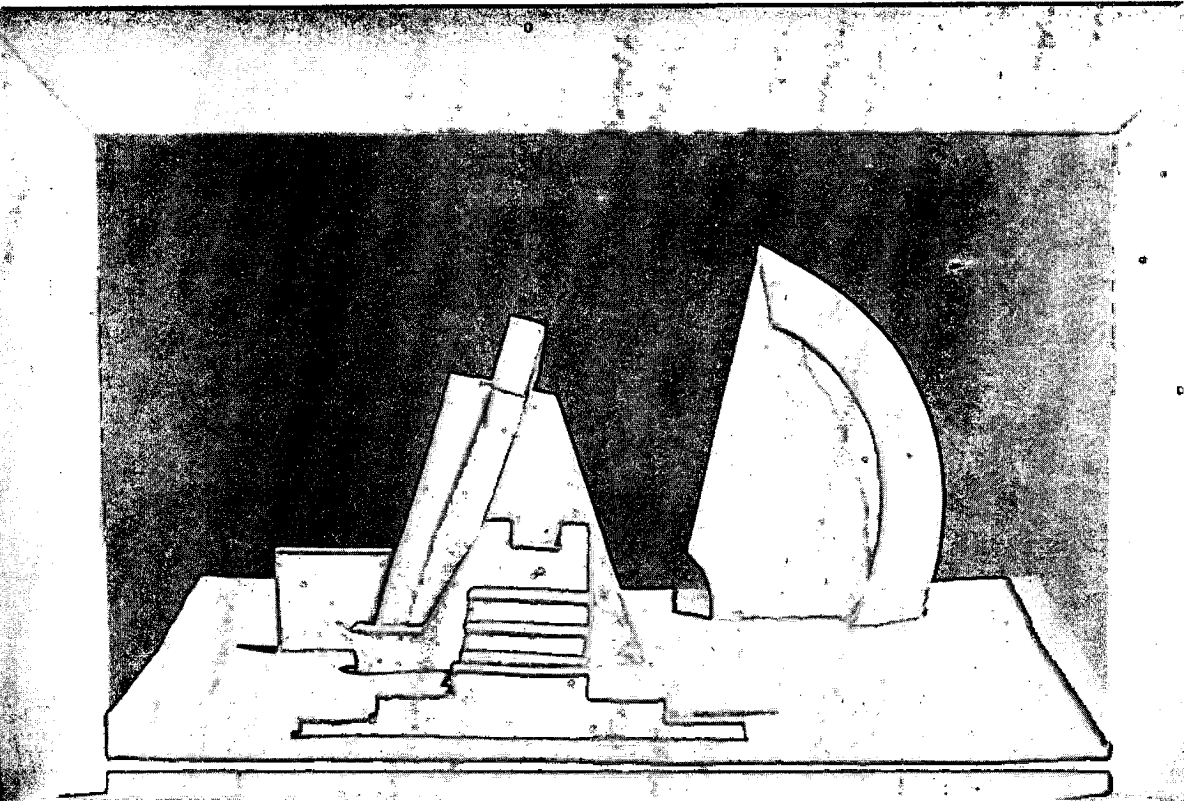
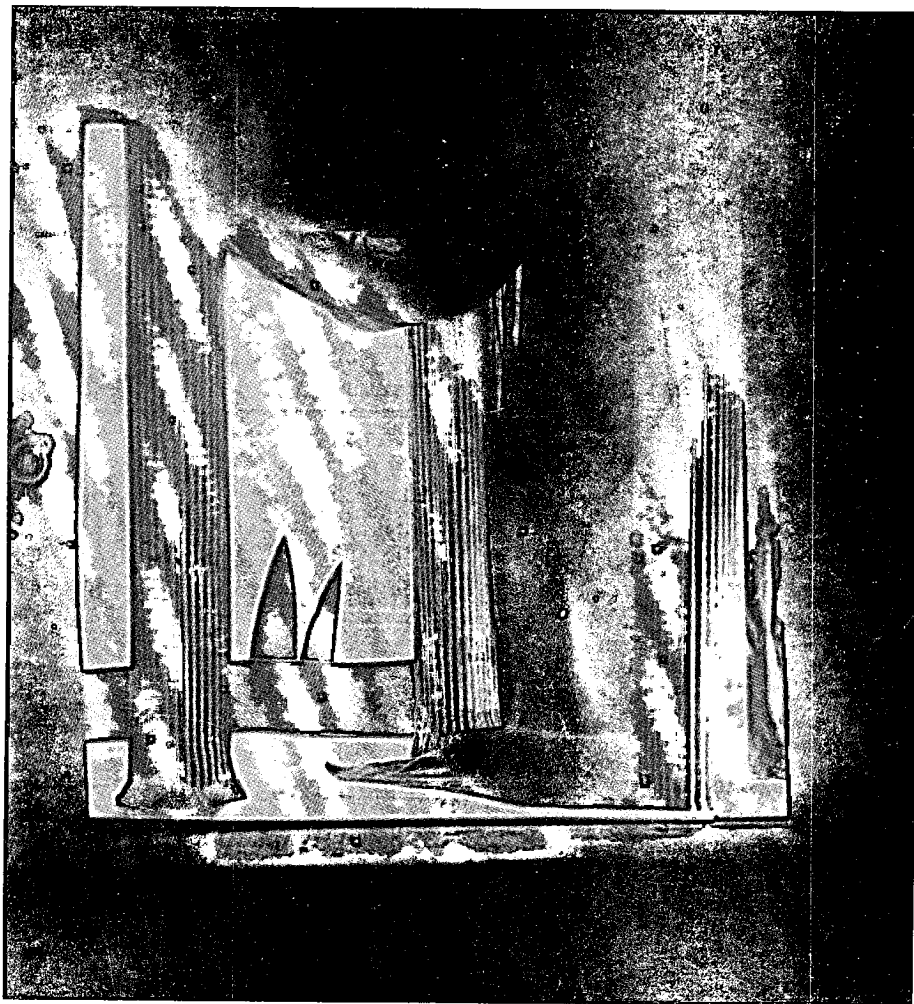
Lunedì dopo le 4 p. m., o marte-
dì mattina, o tutte le sere dopo le
nove - come vi fa più comodo.

Vi aspetto. Intanto, indicatemi il

(*In questa pagina, nella precedente e nella seguente*): Fac-simile di una lettera inedita di Luigi Pirandello a Bragaglia (1918).

# *L'uomo di teatro*

La sala del Teatro Sperimentale degli Indipendenti fondato da Bragaglia e ricavato nelle Terme Romane di Settimio Severo. Adattamento dell'arch. Virgilio Marchi, decorazioni dei pittori Giacomo Balla e Fortunato Depero (1921).

Fotografia originale del costume, disegnato da Ivo Pannaggi, indossato dal danzatore russo Iikar (e fotomontaggio scenico) nel *Ballo Meccanico Futurista su polifonia ritmica di motori,* coreografia e messinscena di A.G. Bragaglia (Roma, Circolo delle « Cronache d'attualità » della Casa d'Arte Bragaglia, 2 giugno 1922).

Virgilio Marchi: Medio Evo. Studio scenografico per balletto (1922).

(*Sopra*): *L'uomo dal fiore in bocca* di Luigi Pirandello, messinscena di A.G. Bragaglia (1923). - (*Sotto*): Scenoplastica di A.G. Bragaglia (1923).

*La cattura di Sansone* di Alberto Spaini, messinscena di A.G. Bragaglia (Roma, Teatro degli Indipendenti, 1923), - (*Nella pagina a fianco*): Avviso per uno spettacolo di atti unici diretto da Bragaglia (Roma, Teatro degli Indipendenti, 1925).

# TEATRO DEGLI INDIPENDENTI

CIRCOLO DEL LE CRONACHE D'ATTUALITÀ

ALLE TERME ROMANE DI VIA AVIGNONESI

3 NOVITÀ DI PROSA

3 NOVITÀ DI PROSA

*SABATO 28 FEBBRAIO 1925 e DOMENICA*

ALLE ORE 21 PRECISE SI DARANNO:

## IL FIORE NECESSARIO

di Rosso di San Secondo

LA DAMA: Fioretta della Rovere - IL DELINQUENTE: Benzo Becca
IL VECCHIO: Franco Puntieri - ASELLO: Giuseppe Castaldi

## OCCHI DI GUFO

di Cornelio di Marzio

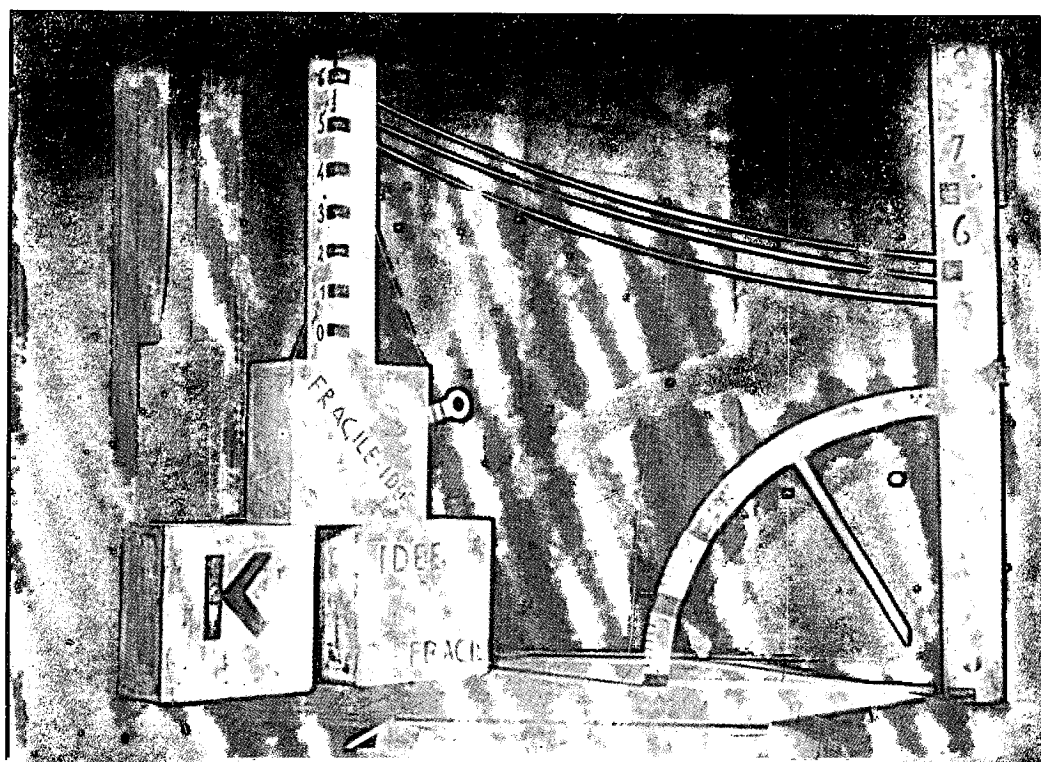
MADAMA FLITIK, MAGA: Signora dal Pozzo - FIORINDA: Fulvia Giuliani Barberi - UN FORSENNATO: A. degli Abbati
LA SIGNORINA-SIGNORA: Marcella Rovena - MARY: Elvira Fiera - LA MOGLIE: Fioretta della Rovere - GIGI: Balleri

## CENTOCINQUANTA LA GALLINA CANTA!

farsa di Achille Campanile

CECILIA: Marcella Rovena - TITO: Franco Puntieri - LA CONTESSA: Fulvia Giuliani Barberi - IL CONTE: Luigi Barberi
AVV. BIANCHI: Benzo Becca - AVV. NERI: Giuseppe Castaldi
IL TENORE: Alberto degli Abbati - IL CAMERIERE: Balleri

POLTRONA Lire 10 - INGRESSO Lire 5

(*A fianco*): *Morte del Dottor Faust* di M. de Ghelderode, 134ª novità allestita dal Teatro degli Indipendenti, messinscena di A.G. Bragaglia (Roma, 1928). - (*Sotto*): A.G. Bragaglia: Struttura scenica per *Suggeritore nudo* di F.T. Marinetti (1929). - (*Nella pagina seguente*): Manifesto di F. Depero per *Re Ubu* di Alfred Jarry, messo in scena per la prima volta in Italia da A.G. Bragaglia.

(TEATRO SPERIMENTALE)

Avviso ai soci del Circolo delle Cronache d'Attualità alle Terme Romane di Via Avignonesi - Telefono 1888

**Giovedì 3, Venerdì 4, Sabato 5, Domenica 6, Lunedì 7, Martedì 8 Giugno, ore 21 prec.**

# RE UBU

## ovverosia: "I POLACCHI„

Dramma in cinque atti di ALFREDO JARRY
Prima traduzione italiana di NINO FRANCK

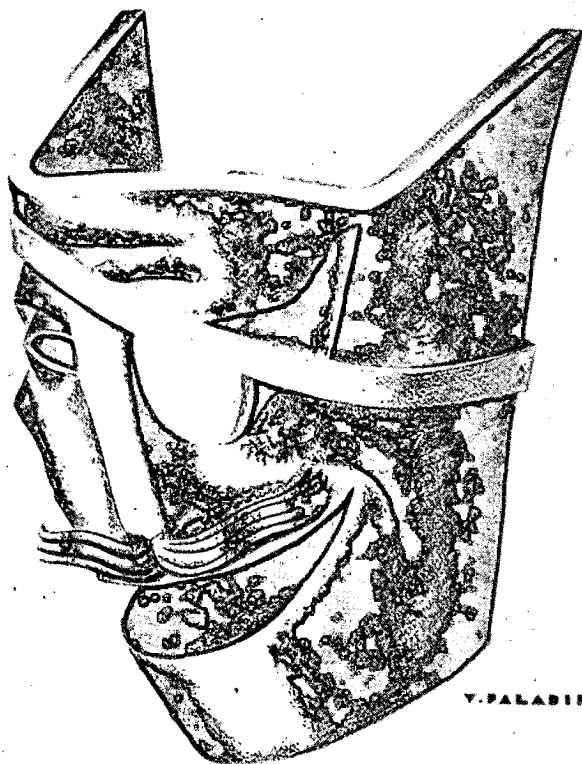
| | |
|---|---|
| *Papà Ubu* | Umberto Sacripante |
| *Mamma Ubu* | Elma Vercelloni |
| *Capitan Bordura* | Mario Zauli |
| *Re Venceslao* | Elio Dal Ben |
| *La Regina Rosmunda* | Marcella Zacchetti |
| *Ladislao* (*loro figli*) | Ottavio Giaoli |
| *Maramao* (*loro figli*) | Luigi Barberi |
| *Boleslao* (*loro figli*) | Fausto Moschini |
| *L'Imperatore Alessio di Russia* | Aldo Ronci |
| *Grembone* (*Pallidicchi*) | Marcello Gallian |
| *Crocione* (*Pallidicchi*) | Umberto Bonamano |
| *Coticone* (*Pallidicchi*) | Aldo Ronci |
| *Tutto l'esercito Polacco* | Dino Lazzarini |
| *Tutto l'esercito Russo* | Libero Solaroli |
| *Sei nobili in catene* | Gaetano Chiurazzi |
| *Il nobile bastardo X* | Mario Zauli |
| *L'orso* | Dino Lazzarini |
| *Il Capitano del veliero* | Mario Zauli |
| *Il Consigliere di Finanza* | Elio Dal Ben |
| *La guardia di Re Ubu* | Elio Cesarano |
| *L'ombra* | Gaetano Chiurazzi |
| *Giarea Sobiesky* | Fausto Moschini |

*Finanzieri - Magistrati - Popolo - Guardie - Contadini - Il cavallo della finanza - La macchina per decervellare.*

Suggeritore: RAOUL DONADONI
Allestimento scenico di BRAGAGLIA - Scenografia di M. MIKAILOFF
Macchinista: ARTURO RONDINI - Elettricista: LUIGI CIREDDU

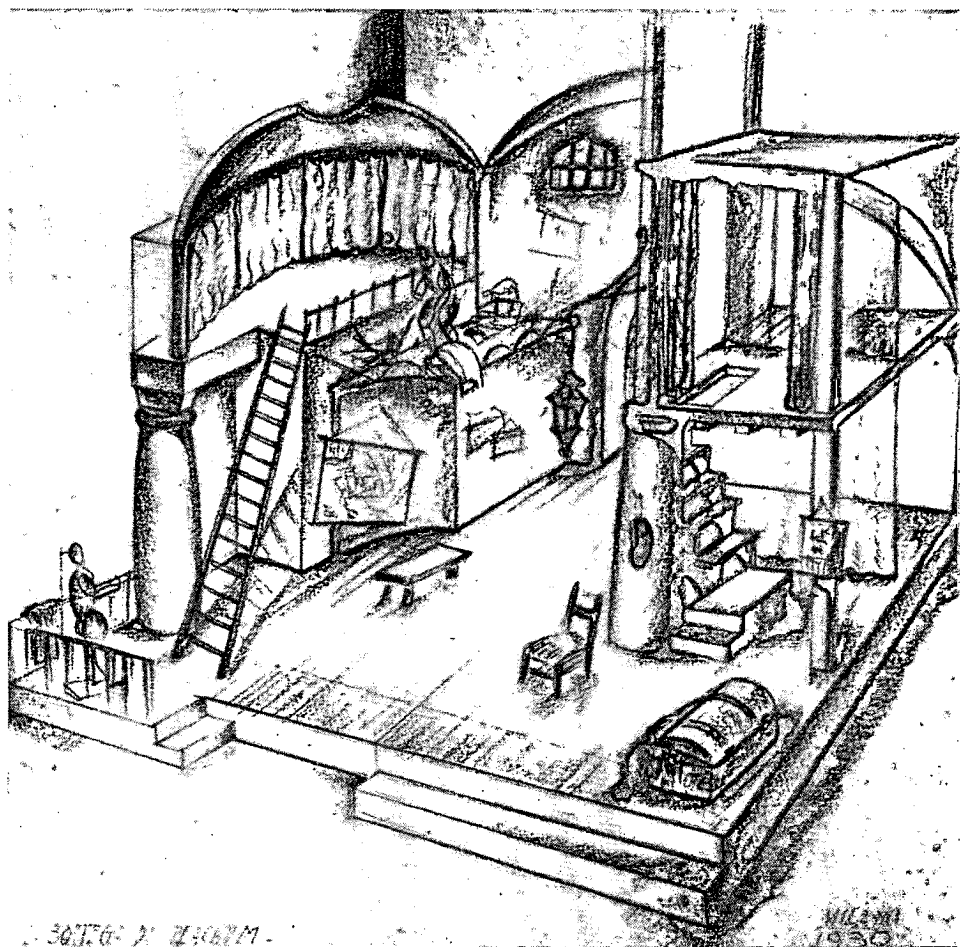
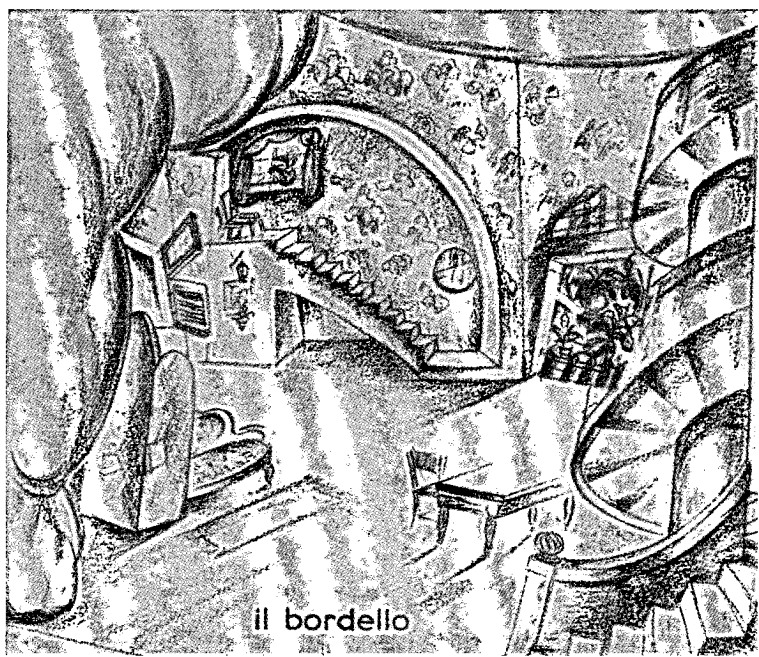
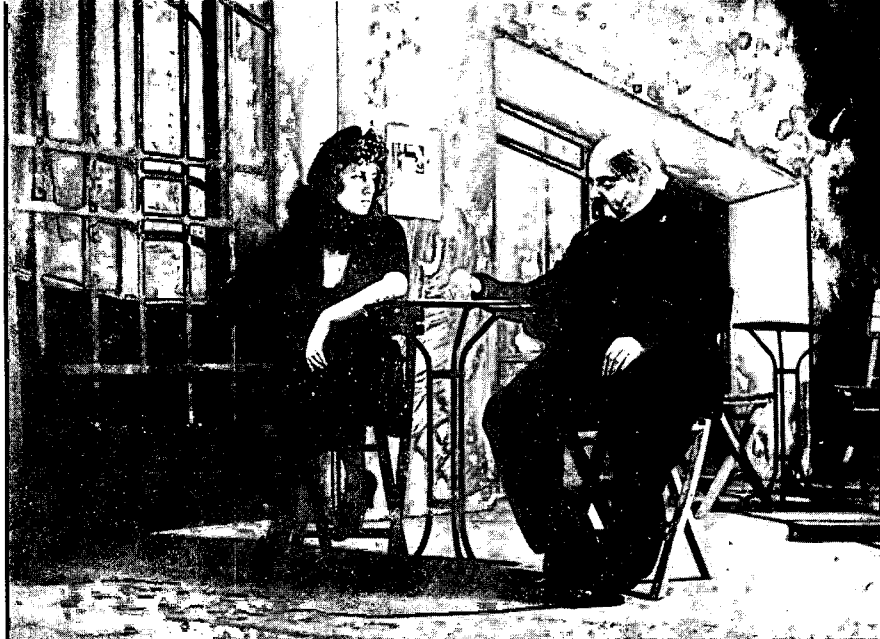
■ ■ ■

**POLTRONE Lire DIECI - INGRESSO Lire CINQUE**

BRAGAGLIA
PRESENTA

V. PALADINI

LA VEGLIA
DEI
LESTOFANTI
COMMEDIA JAZZ

spettacolo sonoro

Copertina, disegnata da V. Paladini, del programma de *La veglia dei lestofanti* [L'Opera dei Tre Soldi] di Bertolt Brecht, messo in scena per la prima volta in Italia da A.G. Bragaglia (stagione 1929-30).

Scenografie dell'arch. Antonio Valente (*sopra*: la bottega di Peachum; *sotto*: il bordello): per *La veglia dei lestofanti* di Brecht.

Anna Magnani e Mario Besesti in *Anna Christie* di Eugene O'Neill, regia di A.G. Bragaglia (Roma, 1939).

Anton Giulio Bragaglia con Gino Sabbadin (Brighella), Mario Grandese (Pantalone) e Sergio Cesca (il Capitano) in una pausa dello spettacolo *Le smanie per la moda,* a cura di Antonella Vigliani Bragaglia, regia di A.G.B. (Venezia, Teatro di Palazzo Grassi, 1947).

# Perfido incanto

di *ANTON GIULIO BRAGAGLIA*

In quell'epoca c'era una profonda differenza tra i rarissimi intellettuali « curiosi del cinema » e gli ancora scarsi cinematografari. In Italia eravamo due gruppi separati: il mio e quello di Arnaldo Ginna, che è il conte Arnaldo Ginanni Corradini, romagnolo, oggi impiegato all'Ispettorato della cinematografia. C'erano con noi una diecina di amici, correligionari che non pertanto si potevano dire cinematografisti. Ma non eravamo letterati mancati come quelli dell'« avant-garde » francese del cinema, fiorita tre anni dopo. Noi s'era artisti d'ogni provenienza: rivolti al teatro, alla pittura, alle nuove tecniche dell'arte. La « bohème » rendeva romantica anche la vita dell'avanguardista cinematografico; eppure, nella stessa epoca Ghione già guadagnava cifre folli; e la megalomania borghese dei registi e degli attori dello schermo scoppiava a Torino, ubriacava la fantasia dei giovani ambiziosi di vita dissipata e vanesia. Ma se un concetto romantico di vita d'arte al cinema era un assurdo, nessuno, che per caso vagheggiasse un film intellettuale, s'era già sposato al cinema. Difatti ciascuno voltò il timone, trovando di far di meglio nelle « arti pure ». Allora la tecnica cinematografica non offriva grandi risorse. Si stava ancora ai trucchetti del pane che un coltello taglia senza mano (nero su fondo nero) e si cominciava coi modellini male usati. Tutto era elementare. Quando furono ideati i primi piani fu una festa. Caserini, che fece una fuga di saloni con sfondi vari in salita, secondo le regole della prospettiva teatrale, era un novatore. I cinematografari andavano a tentoni. Né, come oggi, essi erano ex-giornalisti mediocri, o laureati, ambiziosi di sfondare in un campo che sembra sempre quello dei cercatori d'oro. Il mondo del cinema si costituiva di brava gente trovatasi, per caso di amicizie di paren-

tele, ad avere un incarico di questo nuovo lavoro che era il cinema. I primi intellettuali del film eravamo noi.

C'era la guerra. Io ero stato riformato sette volte e destinato alla propaganda. Due miei fratelli erano al fronte: Carlo, il regista di cinema, passava da un ospedale ad un altro avendo perduto per una granata un polmone e quattro costole con relativo massacro di un rene e del fegato. Non intendeva morire e non è morto, nonostante i venti interventi chirurgici. Doveva laurearsi in legge, e non pensava al cinema. Forse un poco ci si orientava Arturo, che voi conoscete in quel buffo caratterista modernamente semplice di gioco che appare tanto spesso nei film italiani. Arturo era stato il mio operatore nella « Fotodinamica Futurista » — parente contraddittoria del cinema — e si interessava a quest'arte soprattutto dal punto di vista tecnico (la « Fotodinamica »: realizzazione del 1910, esposizione e conferenze nel 1911, pubblicazione del libro, 1912). Ricordiamo che noi Bragaglia siamo figli d'arte cinematografica in quanto, dal 1909, mio padre fu direttore generale della prima Cines. L'origine della competenza fotografica di mio fratello Arturo si deve alla fabbrica di apparecchi da presa che la Cines aveva, oltre agli stabilimenti di sviluppo e stampa. Mentre mio fratello Arturo diventava sordo in guerra per lo scoppio di un cannone e portava le barelle dei morti dai campi di battaglia ai cimiteri di guerra io preparavo la strada per il loro ritorno. Avremmo lavorato insieme molti anni, coi miei fratelli. Era con me il caro Bastiano musicista (S. A. Luciani) che accoratamente rimpiango, avendolo perduto proprio quest'anno. Luciani era un pugliese di intelletto elegantissimo, di varia e preziosa cultura, proprio come il mio amico barese Ricciotto Canudo che da tanti anni risiedeva a Parigi (« le barisien Canudò »). Come Canudo, Luciani scriveva di estetica del cinema fin dal 1913. Ma questa sparuta avanguardia non era da confondere col futurismo, col cubismo, col fumismo in genere. Faceva naturalmente avanguardia, allora, già il pensare al cinema come a un mezzo d'espressione eventualmente elevato, possibilmente raffinato, e, in un delirio di ipotesi, persino lirico. Ci riferiamo agli anni dal 1912 al 1916, epoca del mio primo film, estremista nel senso decorativo e tecnico, intitolato *Il perfido incanto*. *La sinfonia diagonale* e *La sinfonia orizzontale* di Viching Eggeling furono ideate nel 1917, e presentate nel 1925. *Il gabinetto del dottor Caligaris* di R. Wiene è del 1919. Queste opere si possono confrontare al « Museo del Cinema » di Parigi, avenue de Messine. Le storie del cinema, anche straniere, registrano

le presenti date e le citate opere. Nello stesso anno 1916, Arnaldo Ginna girò il suo primo film futurista. Più a parodia dei vecchi parrucconi che per fare del cinema tecnico di avanguardia, egli proseguiva nella pellicola la polemica futurista contro i pregiudizi e l'anchilosi della gente ferma a un modo di vedere antiquato. Né il suo film realizzava il *Manifesto della cinematografia futurista,* apparso nello stesso anno a firma di Marinetti, A. Ginna, Bruno Corra suo fratello, Emilio Settimelli, Giacomo Balla e Remo Chiti. Proclamava, il « Manifesto », un cinema come « sinfonia poliespressiva ». « Occorre liberare il cinematografo come mezzo di espressione », cioè dargliene dei nuovi. Proponeva: analogie cinematografiche; simultaneità e compenetrazioni di tempi e luoghi diversi; ricerche musicali cinematografiche, dissonanze, accordi, sinfonia di gesti fatti colori linee; stati d'animo sceneggiati; drammi di oggetto (il lettore capirà se conosce cos'erano i « drammi di oggetti » teatrali, futuristi); drammi di sproporzioni; drammi potenziali e piani strategici di sentimenti; equivalenze lineari plastiche e cromatiche (ciò che oggi costituisce il cinema astrattista); avvenimenti, pensieri, musiche, sentimenti, pesi, odori, rumori cinematografici (si ricordi che il cinema era muto).

Alcune parti di questo programma sono oggi, finalmente, la tarda conquista del cinematografo d'arte. Quest'anno 1916 fu, dunque, lo scoppio attivo dell'avanguardia cinematografica europea tutta in merito allo slancio dei futuristi italiani ai quali io sempre appartenevo, pur non valendomi, nelle mie realizzazioni, dei futuristi firmatari del manifesto. Quando io riuscii a realizzare quello che Jacopo Comin definisce « il primo film d'avanguardia che sia apparso nel mondo », *Il perfido incanto* (cfr. *Bianco e Nero,* n. 1 - 1937), io dirigevo *La Ruota,* rivista panteista, dedicata alle stelle, alle nuvole, agli uccelli, alle acque, alle piante, agli animali; e pubblicavo anche nella sua prima forma a sedici pagine a colori in grande formato da quotidiano — le prime *Cronache d'attualità.* Ero più che mai bramoso d'arte nuova, e vagheggiavo cinema e teatro. Un ricco mio compagno, uomo di gusto che seguiva, partecipandovi, il movimento intellettuale romano, mi fornì i mezzi per fondare una casa cinematograca che doveva girare un film modernissimo e rifarsi delle perdite di questo con qualche produzione commerciale. L'amico si chiama Emidio de Medio. La casa cinematografica fu intitolata « Novissima Film », lo stabilimento preso in affitto era in via Antonio Scialoia, la seconda traversa di via Flaminia dove è ora un palazzo.

Il soggetto di *Il perfido incanto* l'avevo fatto in collaborazione con de Medio e per la sceneggiatura mi aveva assistito Riccardo Cassano, che fece anche l'aiuto regista. La scenografia venne eseguita sotto mia regia, dal geniale pittore futurista Enrico Prampolini. Gli attori furono quelli della cinematografia del tempo; ma noi ci basammo su due donne nuovissime e sconosciute, entrambe russe. Una si chiamò Thais Galitzky; l'altra, divenuta celebre come ballerina, fu Ileana Leonidov. La pellicola era di lunghezza normale e faceva spettacolo intero. Tecnicamente, il lavoro si fondava su una scenografia non verista ma surreale, piuttosto astrattista con scherzi fotografici che miravano ad ottenere effetti eccezionali, contentandosi magari che fossero soltanto curiosi e ingenui. Usammo obiettivi di diverse qualità; fotografammo la realtà anche attraverso specchi concavi e convessi. Ce li facemmo prestare dal Salone Margherita, che ne aveva di dimensioni gigantesche. Ponemmo prismi davanti agli obiettivi e usammo, elementarmente, tanti di quei trucchi fotografici che ancora si praticano perfezionati e che spesso servono, oggi, per fare decorazioni geometriche sul fondo dei titoli. Queste ricerche di ritmi astratti in un certo senso coinciderà con le ricerche da me stesso promosse per le « Sinopsie », poi applicate anche al cinema, fino alla creazione di quei film astratti che soltanto diversi anni dopo di noi, cioè nel 1919, cominciarono ad essere ricercati in cinema dagli espressionisti tedeschi (Hans Richter): ricerche riprese, come espressioni visive della musica, dai recenti film astratti (*La gazza ladra* di Rossini filmata da Corrado d'Errico). L'influenza del Futurismo, al quale io appartenevo dal principio, agiva ancora sulle nostre aspirazioni estetiche; e doveva funzionare in noi fino al 1919 quando S.A. Luciani, il musicista futurista Casavola ed io pubblicammo il definitivo *Manifesto per le trasposizioni visive della musica.*

I primi elementi di tutte queste cose erano già nel mio primo film ritmico, euritmico, geometrico, attorno ad una trama stilizzata e vista attraverso composizioni sovrapposizioni e trucchi tecnici. Il *Gabinetto del dr. Caligaris* doveva apparire alcuni anni dopo. Fu in seguito a questo primo film (1916) che Virgilio Talli mi affidò una regia teatrale nella sua Compagnia per uno dei primi lavori di Rosso di San Secondo. Subito dopo Pirandello mi scritturò per la Compagnia del Teatro Mediterraneo. Ma la pellicola *Il perfido incanto,* presentata ai noleggiatori, era rifiutata con scandalo. Si capisce bene. Tutti ne ridevano come davanti ai quadri futuristi surrealisti o astratti. Gustavo Lombardo finalmente la comprò per 25 mila lire.

Ne era costata un centinaio; il mio amico non si lamentò, allora; ed oggi è fiero di aver finanziato il primo film d'avanguardia del mondo, primitivo o ingenuo che fosse. L'anno passato, recatomi al « Museo del cinema » di Parigi per vedere certi documentari a colori mi vidi assai festeggiato per *Il perfido incanto;* e avrei voluto presente il caro Emidio de Medio. Dopo quella costosa prova ci voleva ben poco a capire che il cinema di libera ispirazione, destinato *sibi, musis et paucis amicis* non si può fare come si dipinge il quadro o si scrive la poesia o si mette in scena la commedia con dieci amici. Nel cinema tutto è asservito ai noleggiatori, portavoce del pubblico bruto e, tanto spesso, bestioni più del grosso pubblico stesso. Capii, per questo, che il cinema non era adatto alla mia indipendenza estrosa (ci riprovai nel 1930, per necessità, dopo la chiusura degli Indipendenti; ma me ne tornai ancora una volta in biblioteca e in palcoscenico, i due luoghi liberi della mia libera vita). Come avanguardia, dal '16 al '19 non è da ricordare che l'ispirazione (non la realizzazione) del citato Eggeling. Tutte dopo il 1919 vengono le novità con qualche carattere modernista di Abel Gance, di R. Clair. Germaine Dulac, quando noi pubblicammo il *Manifesto delle Sinopsie,* nel 1919, non aveva ancora scoperto per proprio conto che cinema e musica hanno uno stretto legame, sì da doversi unire le concezioni della sinfonia di immagini con quella dei suoni. Ma, questo, è un tema vasto che potrà, semmai, esser riassunto a parte.

## La trama del film

*Un opuscolo propagandistico narra, non nello stile di A.G. Bragaglia, la trama del film* Perfido incanto:

Fantastico e meraviglioso, il palazzo del gran Mago Atanor, contiene saloni colossali, dove lo sfarzo grave si alterna con la bizzarra stupefascenza di grandiose cattedrali magiche e con la paura di ambienti animati d'insidia e vestiti di favola.

Nella grande città moderna in cui vive, Atanor è coadiuvato nella sua professione d'indovino dalla maga Circe: la figlia di un suo antico compagno che, dominata dalla sua violenza spesso brutale, vive con lui sin da bambina.

Col nome di Duchessa della Tiana, ella frequenta il gran mondo per fornire Atanor delle notizie più intime che possano avere importanza nella vita dei clienti del Mago. Da questa opera e dalle sue funzioni di sacerdotessa ioratica, Atanor trae profitto di Circe, riuscendo a mantener alta la sua fama di prodigioso indovino e di mago infallibile ...

Non da poco tempo Atanor ha desiderio della sua pupilla e segue con

brama di satiro le movenze feline della giovine donna nervosa. Né poche volte egli insiste presso di lei con quello che egli chiama il suo amore, né di rado il carattere fiero di Circe si divincola e scatta contro il cinismo di lui.

Ma nella sua vita mondana, Circe ha conosciuto Mario Berry; e della enigmatica duchessa il giovine resta anch'esso colpito, si che il pallido viso e gli occhi misteriosi di lei non facilmente si fanno dimenticabili al suo spirito ansioso.

Però le nozze, già pronte, se distraggono Berry dal mondo elegante, di riscontro prodigiosamente rivelano alla giovine Maga la passione che le è nata.

Alla notizia delle nozze di Berry, Circe è sorpresa da un tuffo del cuore che le rivela tutto un fuoco nascosto ed inaspettato ...

Intanto, mentre il Mago organizza una delle sue losche imprese, complici certi ceffi, Mario Berry nelle strettoie uniformi della nuova vita si stanca della monotonia coniugale e con nostalgia pensa ai bei giorni antichi ed anche al viso enigmatico della duchessa della Tiana.

Quando Berry torna, Circe ha pronto il suo piano per attrarre a sé il giovine, ed indurlo a tradire il vincolo di recente saldato. Esorta ella Mario a visitare il palazzo incantato del mago, ove si compiono prodigi fantastici, e Berry vi si reca incuriosito. Così, dalla bocca della Maga velata, nella grande Cattedrale delle Cerimonie, egli ode parole turbatrici in riguardo alle sue nozze recenti.

Però Adriana, la moglie di Mario, resta sempre un impedimento grave, al sogno di Circe. È per liberarsi di lei, che Circe denunzia ad Atanor di essere stata sorpresa da Adriana nel suo spionaggio di salotto.

Ecco che Atanor si vede rovinato, perché sta per mancargli la base delle sue informazioni ...

Come mai riparare?

Questa necessità lo spinge a sopprimere Adriana.

Con un automobile egli segue la moglie di Mario mentre ella va a passeggio. Urta con la macchina la carrozza, di cui infrange una ruota, e col più grazioso sorriso invita la signora ad approfittare del suo automobile. Quindi, per via, Adriana viene da lui esortata a visitare le aule magiche, ed in quella è fatta sparire.

In questo modo Circe ha usato del suo stesso persecutore per conquistarsi l'uomo amato.

Presto dimenticando la moglie, dopo una falsa lettera di addio scrittagli da Circe col carattere di Adriana e nascosta da lei tra le cose della scomparsa, Mario diviene l'amante della Maga.

Atanor, intanto, ha eseguito il furto alla Banca Nazionale.

È in questa occasione ch'ella macchina un piano infernale per liberarsi anche di Atanor e denuncia alla polizia il mago, accusandolo autore del furto. Per altro il vecchio impostore, pronto ed abile, risponde con altrettanta audacia all'accusa, e denuncia i suoi complici, e si vanta della propria veggenza, e fa restituire il denaro alla Banca! ...

In questo modo egli è salvo ed ha aumentata perfino la propria fama!

Dopo pochi giorni egli scopre Mario e Circe in colloquio d'amore: nulla dice e scompare.

Ossessionata dal terrore del mago, Circe l'indomani si trae sino al suo tiranno per giustificarsi; ma Atanor è inesorabile e minaccia di uccidere Mario Berry s'ella non cederà ai suoi desideri. Quindi, mentre Circe fa fuggire Mario, da parte sua Atanor gli scrive, che se vuol conoscere l'assassino di sua moglie, può venire a parlare con Circe, la sedicente duchessa della Tiana, che si trova in casa sua.

Mario alla lettera crede di impazzire, e pensa che Circe può averlo voluto allontanare, appunto per distogliere il pericolo di essere denunciata da lui.

Egli arriva, quando Atanor, dopo aver violato Circe, sta ancora tormentandola semi folle. Mentre egli parla coi servi per farsi ricevere dal mago, ella, ossessionata dal satiro, per difendersi dalla sua violenza estrae un grosso spillo e glielo pianta nella nuca, uccidendolo.

Circe esce esterrefatta dalla stanza tragica e trova nell'anticamera Mario Berry.

Quasi vien meno, per lo stupore di trovarlo in casa di Atanor e pel terrore di vedersi scoperta come maga; ma di contro Mario, trovandola in quella casa, ha la certezza e la prova di ciò che l'indovino gli ha scritto ...

E quando muta, in un barlume d'intelligenza, ella lo conduce innanzi al cadavere di Atanor egli dice che l'ha ucciso per servargli il suo amore; Mario, anche pel delitto presente, crede con certezza all'altro di sua moglie, e freddamente le risponde ch'ella lo ha ucciso, solo per sopprimere l'unico testimone del suo primo delitto ...

Dopo tante lotte sofferte e dopo due delitti compiuti per conquistarsi l'amore, Circe ha tutto perduto.

Quando Berry fugge con orrore, ella s'abbatte, travolta dalla follia ...

# Vele ammainate

### *di ANTON GIULIO BRAGAGLIA*

Ho ben riflettuto che le Muse protettrici dei poeti, cantori di favole pastorali o peschereccie, facevan presto a proteggere allora quei vati che se ne stavano beati a ispirarsi, in giubbone, pantofole e papalina, accanto al bel fuoco rifornito dal mecenate.

Gente pacifica e brave Muse materne, viva la faccia! Oggi, invece, il povero narratore di films pastorali o marini, deve scapicollarsi a cavallo per campagne impervie e turbarsi lo stomaco in mari inospitali alla ricerca del pittoresco. È quanto m'è capitato « girando » il film *Vele ammainate*. Stavolta ho voluto spericolarmi senza scrupoli, se no, quell'esigente di Musa m'abbandonava davvero! E ci siamo fatti coraggio, cosa volevate farci.

Quando partimmo, diretti a Savona, questa città era per me illustre avendo dato i natali a Miss Italia 1931, più che per esser già la patria di Raffaello Chiabrera. Di certo il pizzo del poeta cinquecentesco non è stato riprodotto da tante centinaia di periodici, quanto il sorriso programmatico di Otty Noceti!

Arrivati dunque a Savona, ci siamo subito messi, e di buona voglia, a sentirci lupi di mare. Bisognava pur esserlo! Senonché agli attori, però, era facile sembrar lupi, come son cani essi, alle volte; ai tecnici, questo risultava più difficile.

Ma procediamo con ordine.

È stata noleggiata una caravella dal nome *Innocenza,* né l'abbiamo fatto apposta, a sceglierla con questo nome. Ci faceva giuoco quel veliero, perché aveva tutt'un'aria di nave corsara, per la sua linea seicentesca e la grandiosità di vecchia goletta. La innocenza è con noi — a parte le birbonate — fintanto faremo ancora le cose con entusiasmo.

La nostra caravella era lunga una sessantina di metri e alta forse

altrettanto. Quando spiegava le vele era pomposa come un pavone che fa la ruota.

L'*Innocenza* era stata riparata di certe avarie subìte in una tempesta tornando dall'Inghilterra. Faceva proprio al nostro caso perché la nave del soggetto di Aldo Vergano affidatomi da Pittaluga doveva appunto subire una tempesta, e restarne sbandata. Noi abbiamo caricato duecento tonnellate di sassi lungo il fianco destro della stiva e, col veliero così pericolante, siamo andati al largo. Io mi credevo che i velieri, quando debbono uscire dal porto, aprissero le loro vele, come fa un uccello con le ali, quatti quatti sgusciassero fuor dai ripari degli angiporti. Invece ero un bel somaro, io! Dove si vede che, occupandosi per tanti anni di teatro, non si diventa marinaio. Ma dove pure si vede che con l'arte scenica del cinema si può invece diventar qualsiasi cosa, come facendo il giornalista.

Per trascinar dunque la nostra caravella oltre gl'intrichi di imbarcazioni e di navi condannate a morte, che stanno a farsi demolire nell'industrioso porto di Savona, occorreva un rimorchiatore.

Non vi dico ciò che bisogna fare a Savona, per aver questo rimorchiatore, dato che una sola ditta ne possiede, in quel porto, e l'onnipotente padrone è cosiffatto Gerone Tiranno siracusano, perché « *Beati monoculi in terra caecorum* ».

In compenso l'opulento proprietario può sembrare gentile, e questo, a tutta prima, incoraggia. Allorquando, però, tu apprendi che bisogna pagargli cinquecento lire al giorno come a una ballerina di classe, diventi un po' nervoso. Preso comunque il largo, conviene pensar al lavoro, se non vuoi incappare in altri guai che ti distraggono del tutto. Non parliamo del cielo nuvoloso e mancanza di luce. Non nominiamo neanche la pioggia. Il guaio maggiore è il mare mosso, sebbene sia tanto ricercato, come necessario al pittoresco e al mio bisogno proprio fondamentale.

Consideri il lettore come più o meno strano il caso di una compagnia di cinema che vada a caccia di mar tempestoso e, trovatolo che l'abbia, non ci possa reggere! È come dire di un cacciatore di leoni che, dopo marce faticose e orrende privazioni, raggiunto che abbia l'anelato leone, si metta a battere le ginocchia dallo spavento.

Curioso mestiere, questo dei films di mare. Occorre tempo buono sopra, col bel sole, e tempo cattivo sotto, con onde barocchissime. Si aspetta giorni e giorni il caso straordinario di questa coincidenza e, quand'esso arriva, tutti diventan come cenci pel mal di mare.

Di solito avviene che se non c'è sole, oltre a un buon vento

che gonfi le vele, il mare, di sotto, fa come un cavallo che voglia gettarvi di sella.. Ed è qui che cominciano i guai.

Come si fa, però, a soffrire il mare, se si sta proprio a girare un film marino, e irto di tempeste? Frattanto io pensavo, senza farmene accorgere dalla Musa: come faremo a giungere alla fine? L'incastro maggiore era quello dei miei operatori, che col mare sono inconciliabili. C'è da spiegarselo perché sono ambedue piemontesi, e in Piemonte il mare non c'è, ma intanto ...

Massimo Terzano, il primo operatore, è un eroe di montagna, gran fotografo alpino, che ha ripreso la spedizione al Karacorum, un monumento di fotografia alpina; ed ha girato, da solo, speditovi dal Pittaluga, un film sulle Ande, che porta scene di campi belle come quelle di *Alleluja.* Se, dunque, gli parliamo di ghiacciai o di esplorazioni, il nostro uomo, laconico e tenace, farà miracoli ognora, con aria da nulla; se lo portiamo sull'acqua sarà sempre come i gatti. Guarda mo' il bell'incastro per il bravo Terzano, ch'è pure avvezzo a far sempre la prima figura senza batter ciglio, con uno stile da inglese flemmatico che t'impone la pazienza anche quando hai fretta di spicciarti.

Il poeta savonese ci rideva nelle orecchie:

*Tra finti guai*
*Ecco io son morto?*

I guai, la Decima Musa pretendeva, avevan da esser finti — tempeste simulate e angoscie teatrali — per noi, però, a Savona, le burrasche eran vere e le disperazioni finivan col farsi autentiche ... E abbiamo passato ben diciotto giorni lassù fra tediose giornate di pioggia e altre combattute dal mal di mare.

Ci alzavamo alle cinque del mattino, col buono o col cattivo tempo, e restavamo sul porto, in attesa che il sole promettesse di spaccare le nubi. Alla minima speranza, salpavamo. Ma, prima di partire, ecco per me nuovi pasticci.

Il capitano, un toscano, era talmente prudente, da escluderci tutte le possibilità utili al film. Nulla si poteva fare, secondo lui, senza rischiar d'andare a picco! Inorridivo ogni mezz'ora alle minacce di naufragi. Erano, quelli stessi, i giorni che, un po' dovunque, i velieri si spaccavan come noci, sbattuti dal mare infuriato sugli scogli delle coste. Perfino sul molo di Genova se ne infranse uno, di notte; e non se ne ritrovò che una tavola. I miei marinai non dicevano d'aver paura, ma chissà che in corpo non l'avessero! Si affermava in giro esser questa un'annata del diavolo, come non si

verificava da molti anni. E, io pensavo, chissà che la mia faciloneria e sedicente coraggio, non sia proprio incoscienza dei pericoli.

Fatt'è che il capitano a un certo momento s'investiva della sua autorità, e mi metteva a posto! Una volta, mentre ci eravamo accostati a terra per mettere la macchina sul fermo, il mare dette una scrocchiata alla nave contro certi scogli, da farla cigolare come un canestro. Il viareggino quella volta parve impazzito! Cominciò a dare in urla e a far segnali, come se fossimo per affogar tutti. Certo esagerava, ma pure aveva un principio di ragione. Io, veramente, per quanto non sia un eroe nato, forse perché acceso dalla Musa che tanto fu responsabile dell'accaduto, un po' di veleno pure lo nutrivo, contro l'impressionabilità del comandante. Infatti, per neutralizzarla, ne almanaccai una delle mie. Col concorso di Otty Miss Italia, che lo conosceva per amicizia, io mi feci amico di un capitano del Porto, il comandante Martini, ufficiale amabile e colto come tutti quelli della Regia Marina, calmo e ardito perché sicuro delle proprie faccende. Fu per l'aiuto del Martini che riuscii a far muovere la nave secondo occorreva, e spalancando tutte le vele, e correndo per lungo e per largo nelle condizioni di luci necessarie, voltanto e tornando e girando, secondo i minimi capricci miei e dell'operatore. Ci ha dunque aiutato la naturale ostinazione e la protezione militare.

Si mangiava a bordo, alla cucina dei marinai. Maccheroni all'antica, conditi con sugo di carne, con appresso questo manzo in umido, al modo ottocentesco. Era un po' la cucina di mia nonna, buon'anima, però eccellente. Sarà stata forse l'aria. Certi venti che spaccavano la faccia, aprivano anche lo stomaco. O che fossero libecci, o grecali o tramontana, eran tutti di gelo (ci voleva altro che il fuoco dell'arte ...).

S'era al mese di marzo, d'altronde.

La Dria, con la bella Otty, se ne stava in cucina a farsi far la corte da Fontana, che è specialista, ed avvocato per giunta, di facile eloquio.

Quando dovevamo lavorare io cacciavo selvagge urla e chi era di scena veniva. Ma il luogo scenico si figurava in latitudini equatoriali e per questo la povera Paola, magrolina com'è, doveva pure vestire di zefiri e percalli; come il capitano in magliette canottiere e pantaloni di tela. Un'ora o due a quel vento, è davvero uno scherzo da restarci. Quella volta, per fortuna, neanche un raffreddore; ma certo non era un piacere, ve lo assicuro.

Di questi sacrifici e sforzi e rischi, la vita del cinema è tutta costituita. Si prendon anni doppi, è vero.

Oh, come è divertente il cinema, pensa il lettore di settimanali illustrati, ed aggiunge in cuor suo: sarà talvolta noioso a vederlo, ma il farlo dev'essere proprio divertente.

In conclusione, con questo film, s'è veduto l'operatore girare il suo quadro e precipitarsi alla murata, come per ... guardare se spuntino i delfini. Sul rimorchiatore che ci seguiva per le manovre s'è visto l'aiuto régisseur Poggioli girare con la macchinetta automatica pezzi ch'erano sensazionali, tanto più che il secondo operatore Scala giaceva abbattuto sugli scalini del rimorchiatore. Così tra un cordiale e l'altro, gli attori riuscivano a far la loro parte. Unico intrepido, fra questi, era il protagonista Carlo Fontana. Ma, che diamine, sarebbe stata bella che avesse sofferto il mare anche lui, il « Capitano » ... D'altronde gli avevo affidata quella parte, perché io lo conoscevo come corridore di barca a vela. Oltre ai marinai che lavoravano nel film, dal vero, era lui l'unico marinaio tra i miei comici. Mio fratello ed io non soffriamo il mare per la semplice ragione che nella carta geografica degli Stati Pontifici la Ciociaria si componeva di una regione di Campagna e di un'altra Marittima, che va dalla Torre Astura al Monte Circeo e oltre Terracina verso Gaeta.

Ecco, dunque, come a dispetto delle tempeste, del mal di mare, abbiamo eroicamente girato il nostro film sul vero, e s'è iniziata la serie degli interni.

Tre o quattro attori, in certe scene di interni, sono finiti allo ospedale, però, prima di andarci, hanno esaurito la propria parte. Il primo caratterista Guarracino, un autentico scaricatore del porto di Spezia, s'è rotto una gamba; ma con la gamba rotta ha terminato di girare le sue scene, fingendo niente. A Fogliano, in altri esterni, Dria Paola, caduta dal biroccino, ha battuto malamente le reni, eppure non si è arresa fintanto non ha girato tutte le scene brillanti che doveva girare quel giorno. Gli eroismi degli attori e la bravura dei miei collaboratori hanno così salvato dalla imperversante iettatura questo modesto film sonoro, primo cimento della mia tarda e incerta rientrata all'arte dello schermo.

# Scritti di Bragaglia sul cinema

## La regia del cinema e quella del teatro

Malinteso comune ai registi cinematografici che si danno al teatro, è quello di applicare alla nobile scena le strettoie delle posizioni rigide, dei gesti prestabiliti, delle intonazioni fissate pappagallescamente, e irremovibili, usate dalla « ripresa » fotografica. Abituati ai loro campi conchiusi e ai precisi « primi piani » i registi del cinema negano ogni scioltezza all'azione scenica, rifiutano ogni libertà alla inventiva dell'attore. Anziché essere la mammana che aiuta a partorire, essi fanno come se la levatrice, chiamata in una casa, volesse — per una forma di pazzia subitanea — mettersi a partorire lei, in luogo della gestante.

Gli italiani produssero la Commedia Improvvisa, non perché un trattatista come Andrea Perrucci l'avesse inventata prima, ma perché la portavano nel sangue, come bisogno naturale della razza, espressione del temperamento, sfogo necessario, e arte non sostituibile con un « sistema ».

Andrea Perrucci venne due secoli dopo, a legiferarla.

Che ce ne importa, a noi italiani, se gli stranieri, duri di temperamento, si debbano costruire i minimi gesti? Che ce ne importa se il cinema, meccanico, ha bisogno di tali misure e limiti? Quando faremo cinema ci assoggetteremo a tali necessità, ma, facendo teatro, vogliamo essere liberi da queste pedanterie che paralizzano il genio spontaneo.

Qualche volta il regista è il fesso « fiero »: fesso che presume rumorosamente, e ritiene necessaria e possibile, come una bella cosa, la soffocazione di ogni talento dei comici, per dare sfogo alle pretensioni proprie!

La scusa dell'unità interpretativa è lo scudo dietro il quale il « fiero » si difende: ma egli non si sogna nemmeno che quella unità è ugualmente raggiungibile guidando la libera espressione dei comici, senza coercirla in strettoie che producono l'anchilosi.

Questi sistemi sono contro natura del teatro italiano. I registi del cinema si mettono a fare il teatro in quel modo meccanizzante perché soltanto così essi sanno fare i registi. Ma, di questo particolare interesse, a noi vetusti teatranti, chi se ne frega? Le regole del teatro sono eterne.

* * *

Nei casi di cinematografisti applicati al teatro la regia, per malinteso, si identifica in una sorta di cocciutaggine che vuole ad ogni costo avere ragione e reclama a gran voce l'impossibile, pretendendo di aver mele da alberi di ciliegio.

Il regista si è sognato di veder la recita scorrere e suonare, e prender forma, in un certo modo, che a lui sembra l'« unico », pertanto s'impunta, s'incapriccia, armato di sacra persistenza, a fabbricare quel che ha fantasticato. Ma lui non è Iddio.

Né la sua fantasia è l'« unica » perfetta; che un altro regista ne avrà una, diversa, bellissima anch'essa, che a sua volta sembrerà, tanto è riuscita, l'« unica » possibile.

Nella nostra già lunga vita, assistemmo in diversi paesi a edizioni diverse d'una stessa opera, tutte interessanti, spesso belle diversamente.

Dove si vede che la cocciutaggine delle impuntature è vanità del regista o sua mancata agilità. L'agilità, invece, è ricchezza di ispirazione.

Difatti quando non è duttile il comico, deve essere duttile il regista! La nostra intelligenza è lì a sopperire le mancanze, a rimediare: ad adattarsi. Non per nulla gli antichi stabilirono che la Dea che presiede al Teatro è l'Occasione. Questo concetto obbliga la regia alla mutevolezza e nega la sua rigidità irremovibile, nega le sue regole. Difatti, dicevano ancora gli antichi che in quest'arte è regola la mancanza di regole e per questo il rettore: « in hoc, nullam certam definitionem admittit ». Altro che corago meccanizzato!

Se la regia pedantesca fosse feconda di risultati positivi chi le andrebbe contro? Tutti la seguiremmo! Sarebbe, essa, più facile

che il cercare in noi uno slancio, l'accendere un calore, lo stimolare un guizzo ad ogni battuta da guidare (o suggerire con esempi) alle prove.

Se fosse soltanto sufficiente precisare, staccare, spaziare, dar rilievo, alzare ed abbassare — insomma se bastassero siffatti accorgimenti che sono materiali, infine — la regia la potrebbe fare un ragioniere, assai meglio di noi.

Se bastasse premunirsi, con certi precedenti accorgimenti del prestabilito nei minimi particolari, per assicurarsi il successo, questo sarebbe un fatto facilmente raggiungibile: diventerebbe una questione numerica! Invece di contentarsi dell'avere fissati 1000 accenti, se ne fisserebbero 10.000 sulle 16.000 parole che fanno una commedia ed ecco assicurate la bellezza, l'arte, la perfezione.

Ingenuità del pignolo! Il risultato di una regia « precisa » sarà esatto, sì, al paragone coll'idea del regista, ma non per questo potrà esserlo nel confronto con l'ideale clima poetico dell'opera. 100 minuziosi obblighi incatenano ogni possibilità di estro. Più la regia è meticolosa e meno è geniale (perché il genio che deve prevalere è quello dei comici entro il materiale fornito dallo scrittore; ed il risultato dell'insieme espresso costituisce il prodotto della regia).

La regia pignola, condizionata, è artifiziosa, non artistica. Quanti più impacci essa mette, tanti più impedimenti pone al temperamento e al volo che raggiunge le quote della poesia.

L'uso del comico quale supermarionetta (curiosa idea di Gordon Craig, che, però, non voleva arrivare a queste mostruosità, giacché era ammiratore di Petrolini e della commedia improvvisa), non può mai costituire — rappresentare — l'espressione del genio e dell'estro del regista (in sostituzione del temperamento del comico, ridotto supermarionetta).

In questo senso io rinnego la regia; e l'affermerei una turlupinatura, e una soverchieria (e *bluff*), se questo essa pretendesse d'essere. Ma ci sono tanti modi di intendere la regia; come c'è una graduatoria dell'umiltà, alla modestia, all'orgoglio, alla superbia.

Difficile è l'esprimere, per interposta persona, la propria vena, simil diretta comunicativa, quale sorgiva spontaneità. Questo, appunto, vorrebbe fare il regista; ma, tutt'al più, esso può comunicare la propria emozione perché l'attore la faccia sua, cioè la trasformi e la muti, non la copi, ché, allora, il risultato emotivo sarebbe annullato.

Il risultato di una regia compostina, ordinatella, precisina, assestatuccia (come una strategia da collegio militare) non accenderà mai, davanti allo spettatore, una vampa imprevista; mai libererà una freccia nascosta, non assurgerà al « meraviglioso » teatrale che, da Aristotele a noi, è sempre stato la segreta risorsa del miracolo scenico. Non vi attenderete miracoli dal razionalismo!

Lo spettacolo teatrale prodotto dalla regia cinematografica sarà « ovvio » e « freddino », composito, tanto più il regista cinematografico sarà bravo nella professione sua.

Quando diventasse bravo in quella nostra perderebbe, o accantonerebbe, le qualità che lo hanno fatto apprezzare nel mestiere proprio. E se egli qui inserirà trovate uso cinema, per animare la regia, queste risulteranno sempre materiali, appariranno sempre delle aggiunte meccaniche.

La vera regia teatrale è fatta di aria, di niente (che è un *niente-tutto*), riposa su certe indicibili comunicazioni ai comici: è cosa leggera, svagata, intuitiva, irrazionale, è s'esprime certe volte con una parola sola: con una cosuccia ogni tantino, lampante.

Il regista teatrale, quando il lavoro gli va a genio, ottiene tutto in 20 prove, coordina con pochi tocchi, crea i climi con brevi suggestioni ed ottiene le cose senza sforzo, cavandole certe volte anche dai comici modesti.

La poesia è un fatto magico, non un fatto matematico.

Avete voglia a dire che queste sono idee da arruffone: no: sono idee da artista e non da macchina moltiplicatrice.

La regia tutta premeditata, quando, per un prodigio di coincidenze fortuite riuscisse, otterrebbe una perfetta riproduzione di ciò che il regista ha ideato, ma questa sarebbe sempre una riproduzione non già un originale. Essa avrà costituito ad un tempo, la compiuta rigorosa soffocazione d'ogni anelito, d'ogni pulsazione dei diretti interpreti (dico i comici).

Noi registi dobbiamo darci meno importanza se vogliamo essere importanti davvero. Il « regista asso-pigliatutto » è illusione, o ciarlataneria. Né, con questo, le vere posizioni del nostro contributo alla scena diminuiscono nel suo altissimo valore.

Non ci si venga a dire che la mancata preordinazione di dettaglio porterà la confusione: no: nel teatro basta stabilire i punti

principali e non bisogna fissarne di più, se non si vuole imbalsamare il tutto.

Da noi l'arte, per quattro secoli e forse più, s'è fatta con questo sistema, che non intendeva nemmeno essere un metodo, ma soltanto voleva rispondere naturalmente ai bisogni costituzionali della razza, senza metterle i bastoni tra le ruote col pretesto di voler aiutare queste a girare. (Non è la mia, una tesi tradizionalistica, ma razziale).

Né ci si aggiunga che abbiamo una concezione « romantica » della recitazione e dell'arte; perché, alla fine, dichiareremo di non aver nemmeno paura di apparir dei romantici, pur di non smarrire la libertà del sentimento ch'è sita — tutta — nella libertà della sua espressione.

La regia non è un fatto « di volontà e di rappresentazione »: né è una *performance* per atleti dell'imposizione. Essa non richiede i sollevatori di pesi, gli energumeni, i campioni di resistenza di nessun genere. È tutt'una diversa cosa da quella cinematografica ed elegge uomini non soltanto diversi, ma opposti: quando essi si dispongono ad agire nella scena nobile, debbono dare un colpetto al dispositivo mentale se posseggono un cambiamento di marcia.

## All'insegna del papero fremebondo

Paperi melliflui, paperi fremebondi sono in cima all'ideale mimico del cinematografo, di cui è piena la nostra immaginazione moderna. Intrecci spassosi e cupe tragedie, funambolicamente escogitati e pazzamente resi sullo schermo nel bislacco giuoco delle luci della fotografia, assurta ai fastigi d'una singolare arte chiaroscurale, riprendono forse il bianco e nero della vita, come in realtà si presenta. Se una partita resta in comune tra teatro tradizionale e cinema, questa è solo riscontrabile nel pantomimo: non perché arte muta, ma come eloquenza plastica del gesto, comune alla danza e all'azione drammatica.

Tuttavia la strada percorsa dal cinematografo — le infinite sue strade future — divergono dal vecchio tracciato della mimica teatrale e dalla coreografia consueta. Divergono perché un nuovo gusto, una fantasia tipica, per luci e ombre, spezzature e illogicità, molteplicità di azione, di luogo e di tempo, si impongono ormai decisamente, come determinanti un'arte a sé.

La formula del cinema naturalistico e fotogenico, passivo e documentario, sta per tramontare. Le esperienze francesi del surrealismo parvero come quelle espressioniste di Richter e quelle antiche futuriste, non sono veramente tali da incoraggiare tale nostro convincimento. L'estetica cinematografica può tuttavia far bene a meno di etichette e ricettari. Gli espedienti dei teorici e dei dottrinari a posteriori, sono semplicemente ridicoli, quando si pensi all'enorme campo che è stato già dissodato da russi e americani e tedeschi, in fatto di modernità cinematografica. E che diremo di quanto resta da fare?

Qui, senza pretensiosi profetismi c'è soltanto da dichiarare che, intorno al fondamentale convincimento nostro — (io penso con mio fratello Alberto che l'arte insita nei mezzi e procedimenti consentanei al cinema debba svolgersi attorno a schemi visionari di natura ritmica, a seconda d'una misura armoniosa dei tempi di sviluppo degli avvenimenti o della favola rappresentata) — una via grande, infinitamente suggestiva, è aperta dal genio dei moderni mimi, con originali risorse della gestizione.

Gli schemi di cui sopra sono lo scheletro che la visione seguirà come sequela ritmica di quadri e visioni particolari, da cui risulterà il contesto della invenzione intera.

Ma — accanto a una sorta di cinematografo privo di attori e protagonisti umani (o magari umanizzati come animali o piante o cose diverse) cioè accanto a un cinema fatto di successioni panoramiche e paesistiche, raramente elevabile a vera e compiuta arte, quand'anche non voglia rimanere nella vera cronaca fotografica o nel documentario pedagogico o scientifico — la vera natura dell'arte cinematografica si rivelerà compiutamente soltanto con l'azione rappresentativa, non dirò di personaggi « interpretati » al solito da attori pretensiosi quanto critici, — riproduttori, anziché creatori diretti di bellezza — sibbene da artisti spontanei, come gli antichi comici della commedia improvvisa.

L'affinità non è casuale tra la commedia dell'arte e l'azione non premeditata, richiesta modernamente ai mimi del cinema. Anche qui tuttavia le divergenze si fanno profonde, gli intenti si allontanano in opposte direzioni, perché l'assenza della parola e il taglio originalissimo e le spezzature peculiari al modo d'essere della presentazione cinematografica, distanziano di gran lunga le due forme d'arte.

E ora non ci vengano a contare gli esteti togati e arcigni del

misoneismo tardigrado che il cinema non assurge ad arte; perché basterebbe questo secondo suo elemento, oltre il proprio mezzo narrativo a salti e per schemi dinamici (che identifichiamo con le correnti inestinguibili dell'azione pantomimica), per decidere del suo avvenire artistico.

Che dico, avvenire? Ma è già del passato, appartiene oggimai alle storie, con capolavori riconosciuti dalla opinione intelligente del mondo civile. C'è una letteratura intera al riguardo!

E allora lasciate che io inneggi a mia volta ai futuri trionfi rivoluzionari (eternamente rivoluzionari) del genio mimico al cinematografo, colle sue mirabolanti novità collegate ai mezzi particolari di questa tecnica: come a dire — (difficile a dire) — la ripresa mobile, i primi piani, i rapidi scorci e le improvvise lontananze, la visione d'insieme alternata a quella del particolare, sovrapposizioni, d'ogni sorta, composizioni di mille intuizioni e pensieri cinematici visivi, certe dissolvenze, certe sfocature e certe scomposizioni prettamente boccioniane, la ripresa a tempo rallentato ovvero sempre accelerato, per effetti interiori la sovra impressione e il raddoppiamento, la ritmicità successiva delle immagini del racconto appunto in tal modo reso tipicamente cinematografico: tante cose già fatte, ma tutte da portare a facoltà espressiva definitiva e massima. Ma noi lodiamo anche le nuove scoperte mimiche, esaltando i nuovi linguaggi ritmici della visività dinamizzata, assaporata cioè nel suo valore di movimento; e non guarderò per il sottile se ci sia spontaneità apparente solamente, dietro alla quale lavori l'intensa premeditazione, la preparazione « scientifica » dei colpi maestri e dei gesti d'effetto! Quel che si intende evitare, quando si discorre di spontaneità degli attori del cinema, è certo malinteso mimico sforzato, la presunzione interpretativa, correlata alla resa scenica e drammatica delle opere letterarie, il falso predominio del temperamentino d'ogni attore, sulla concezione d'insieme per la quale soltanto un direttore può affermarsi.

D'altra parte, avanti alla genuina creatività e alla genialità di un artista originale, sapiente, consapevole dei nuovi effetti come dei nuovi fini di quest'arte, cadono le pretese di una categoria di mettinscena, cade il pittoricismo e il ricostruzionismo veridico, cade persino la meticolosa ripresa fotografica degli ambienti interni o esterni.

Compresa finalmente l'esigenza di dar sfogo al genio mimico-narrativo rappresentativo in corrispondenza alle nuovissime risorse

della tecnica, è chiuso per sempre il periodo infausto dell'arte muta, destinato fatalmente a fallire come doppione inutile del teatro, semplicemente fotografato. (Tra parentesi: coloro che stanno inventando e lanciando il film parlato o sonoro, cantato magari o musicale, anche essi stanno in un ordine di idee inferiore, inadeguato alle mire della nuova arte, perché vogliono riprodurre la vita, o peggio si affannano a darci un cinema lirico (nel senso musicale), puerile contraffazione del teatro lirico o di musica!).

Alla gioconda insegna del papero infuriato e frenetico o impazzito, vogliamo darci la bega di suggerire — se ce ne fosse bisogno — un'opera sbrigliata di fantasia, al posto delle viete riproduzioni meccaniche del verismo o realismo minaccianti. In nome del pazzo delirio della gestizione fine a sè stessa, ci permettiamo suggerire al cinematografo l'abbandono assoluto all'estro, contrastando al perdurare dello squallido *soggettismo* e al divismo interpretativo di marca letteraria. Ci permettiamo ancora allegramente di far nostri i propositi dell'arte modernissima buttando a mare i soggettisti (letteratucoli da strapazzo) e i divi e le dive prive del talento interiore cinematico, che possiede così particolari caratteri pur sembrando cosa comune.

Per noi la poeticità e il lirismo dell'Arte cinematografica stanno tutti nel ritmo di un'azione sui generis, astraente da verisimiglianze pedestri, come da stupidi e poco significativi alogismi, aliena dai convenzionalismi teatrali, e dalla consueta sceneggiatura per battute letterarie, cui dovrà più che mai sostituirsi un andamento icastico e spaziale, un'interna struttura di pure immagini in armonico flusso.

Il costruttore di tale flusso di immagini è oggi prevalentemente il direttore scenico, ma ancora troppo gli prende la mano il più straziante divismo degli interpreti: occorre conciliare le esigenze dell'insieme dinamico-architettonico delle invenzioni rappresentative del cinema, con quelle della traboccante esuberanza dei veri mimi, secondo composizioni di insiemi e particolari accordati.

Cercare quindi la bellezza cinematografica come taluni chiedono, non nel divismo né mai nella vecchia sceneggiatura a base di didascalie, ma nel solo tecnicismo, come ritmo di luce, di movimento e di forme, è giusta esigenza: che non esclude l'arte di tagliare e comporre i quadri, le vedute e gli insiemi, né impedisce che ci si inserisca opportunamente acclimatata l'altra arte a nostro modo di intendere, ineliminabile, del gestire del saltare del muoversi, in

guisa espressiva e concretamente rispondente ai più segreti moti dell'animo.

Così è che un mondo mimico nuovo, differente da ogni altra precedente esperienza di teatro o di circo o di ordine coreografico, si innesta magnificamente all'andamento astratto e ritmato delle successioni icastiche proprie al film. Aderendo alla ritmicità delle originali strutture, volute dalle risorse stesse del processo cinematico, l'azione del fremebondo mimetismo sempiterno, darà come s'è visto nell'opera severa e selezionata di Charlie Chaplin — sovratutti — un fremito inedito e profondo alle folle moderne.

Ma non è soltanto nelle sgangherate attitudini dei fantocci umani, non solo nelle spassose e acute meccanizzazioni del gesto, per cui le membra assumono col significato comico l'andamento elastico, a molla, a scatti, a colpi di scena e trovate trasformistiche che esilara le platee, ma anche nella solennità tragica, nella drammatizzazione plastica delle persone, che vediamo affermarsi il contributo mimico al successo del cinema.

Ma certamente le disavventure comiche, la sciagurata maldestrezza, l'impassibilità ironica, l'umorismo sottile del gesto caricaturale o grottesco o buffonesco, come le allusioni burlesche, hanno più facile presa — in qualunque vicenda o trama di spettacolo cinematografico, — sull'animo annoiato degli spettatori, desiderosi del ridere. Non solo le situazioni assumono questo potere comico, ma precisamente l'arte del mimo vi rifulge.

Altrettanto si deve dire delle espressioni sentimentali e degli scorci severi che rinforzano una bene congegnata vicenda da ridere.

L'esempio del papero starnazzante, come immagine spaporchia della risibilità, pure coi suoi necessari aspetti funerei ovvero idillici, è forse efficace per significare l'ideale burlevole e giocondo che farà breccia sempre sulla maggioranza degli amici del cinema. Ma non è certo l'ultima e definitiva parola, neanche in fatto di comicità, azzardare mimetismi di questa fatta, quando si tenga a dare al rinnovamento cinematografico — oltre ogni entusiasmo superstite per Charlot, ed al di là di Charlot, — un contenuto complesso, in corrispondenza all'infinita gamma dei sentimenti umani e delle possibilità estetiche che in qualche modo vi si fondano per ogni arte.

## L'Ariosto cineasta

Alla nostra età, quando leggiamo l'Orlando ci mettiamo a farlo per puro nostro spasso, (fintanto riusciamo a riceverne), e sappiamo pure che l'Ariosto quando scrisse il poema, questo diletto soltanto mirava a raggiungere: non tirava ai critici letterari, e non correva dietro alle allegorie e agli scopi attribuitigli dalla critica. Egli perseguì più che altro il fine di congegnare insieme tanti belli episodi di diverso carattere, in un racconto che non avesse seccato troppo la gente. Noi antiletterati ora siamo dell'avviso di Messer Ludovico. A noi dunque importa poco se Agramante rappresenta l'imperfezione dell'età giovanile, e Angelica la bellezza e la vanagloria delle donne; se Brandimarte è l'esempio della vera amicizia e Fior-di-Spina quello dell'amore impudico; se Sacripante è l'amor sfortunato e l'Ippogrifo è l'appetito naturale! Delle spiegazioni di Orazio Toscanella accettiamo quella di Malagigi come espressione dell'arte maga.

Non essendo letterati, noi vediamo le cose sotto la specie delle nostre preferenze estetiche, come del resto fanno i critici e i letterati, nel caso loro. Anche noi, in un delirio d'interpretazioni coscientemente nuove, potremo sostenere che il mago Merlino sia lì a simboleggiare il cinema, di cui l'anima è appunto la lanterna magica, che è magica proprio in merito al mago Merlino.

In un delirio di commenti si potrebbe qui sostenere che Ludovico Ariosto sia un poeta costretto a usar la parola solo per la mancanza di una macchina da presa e d'un apparecchio Schuftan, che è il sistema classico dei « trucchi », letterariamente detti prodigi e attribuiti alle fate.

Tra le dimostrazioni, sostegno e puntellamenti delle mille tesi, degli infiniti problemi centrali e innumerevoli morali, appiccicate all'Orlando Furioso, pacifico è che la lanterna magica fu certo un ordigno del mago Merlino. La Lanterna Magica, questo abuso meccanico del meraviglioso teatrale, facoltà divina concessa agli uomini perché fornisce loro una sorta di pane quotidiano della poesia, questa ennesima Decima Musa Moderna, discende dal mago, che viveva nelle grotte come Vulcano discendente di Venere, altra deità fondamentale per l'Ariosto quanto per noi, e altrettanto (infiniti auguri!) per i professori che commentano Ariosto, sul serio e sul grave. Nel delirio d'ipotesi al quale abbiamo accennato se ne dicono tante. Ma noi, non abbiamo bisogno di cercar ipotesi

e allegorie, scoprir sensi reconditi e ideali ascosi, nel vedere il poema a modo cinematografico e toccar le prove di quanto fosse cinematografista Ludovico Ariosto! Ciò che dovremo anzitutto vedere è, piuttosto, quanto l'Ariosto fosse meno Ariosto ogni volta che fu meno cinematografista! Basti ricordare il suo teatro, tutto di imitazione latina, incastrato più o meno nei guai detti aristotelici, e obbligato a tante rime da agghiacciare la fantasia perfino a lui, mostro di quella fatta!

Cercar dunque un Ariosto fantasticamente originale e nuovo, preludente alle sue chimeriche visioni in forma drammatico-romanzesca — trionfante ai tempi nostri nel grand guignol epico del cinema — cito le avventure cinematografiche di Robin Hood, o le allucinanti apparizioni dei films di avventura, o le sagre della mitologia e delle leggende nordiche; cercare tale Ariosto nelle commedie animosamente improvvisate per lo spasso della corte e da lui stesso allestite e recitate — costituirebbe dunque una ingenuità.

L'ideale cavalleresco, così nobilmente vivo in messer Ludovico, anima la fantasia del poeta verso il meraviglioso e il sublime, attraverso un velo sottile di umor cortigiano, con spirito scherzoso, colmo sempre d'entusiasmo e di vivacità. Questo ideale è del tutto assente dalle invenzioni teatrali che nei nomi, nelle situazioni e nei caratteri, si modellano sugli esempi classici, pur raggiungendo la perfezione d'una *commedia erudita* originale, rivissuta al di là di astrazioni stilistiche o di tipi artefatti e meramente tradizionali. E vero che la produzione comica dell'Ariosto s'andrà modificando gradualmente, passando dalle traduzioni di commedie antiche alla invenzione di nuove sostanzialmente sue. Ma, è stato ben notato, se si badi ai soggetti, che la *Cassaria* fin nel titolo riecheggia le antiche Mostellarie e Aulularie, e la materia arieggia indistintamente le classiche vicende fondate sopra fatti d'amore per schiave, intendiamoci. La *Cassaria*, così s'intitola da una cassa piena d'oro; affidata, da mercanti di Firenze, a Crisobulo padre di Erofilo. Vi è Volpino servo astuto, accordatosi col proprio padroncino ai danni del vecchio padrone per il possesso di una donna, come appunto si verificava nell'*Andria* di Terenzio; come questi molti caratteri coincidono con quelli delle commedie classiche come *Heautontimorumenos* e *Fornione,* dimostrando la derivazione dell'intreccio. La stessa vanità delle femmine nell'acconciarsi e la loro nota lungaggine ci indica un'altra fonte, *Hautina.* Ma gli stratagemmi e i lazzi della Commedia dell'Arte, vi fanno buona presa; tra questi il servo che

fa sembiante di non vedere, e di non udire il padrone (soggetto poi ripreso da Moliére); e il modo di spillar denaro al vecchio; o l'invenzione degli spiriti per allontanarlo dalla casa dove il figlio dà convegno agli amici e alle amiche.

Anche maggiori pregi di naturale grazia e spontaneità si riscontrano nella commedia dei *Suppositi*, imitata poi da Shakespeare nella sua giovanile « Selvatica Domata », dopo che fu ripresa a Roma con le scene di Raffaello: ma invano cercheremmo la fantasia ariostesca in quest'altra imitazione latina, per quanto libera, quando, invece, appaiono palesi le esumazioni classiche dai *Captivi* e dall'*Eunuco*; e cioè un misto di Plauto e di Terenzio, come ammette l'autore medesimo nel prologo, col vanto che: « non solo nelli costumi ma negli argomenti ancora delle favole » egli « vuole essere degli antichi e celebrati poeti a tutta sua possanza *imitatore* ».

L'intreccio di queste « supposizioni » o scambi di persona non era certo nuovo. Di nuovo c'era la scena posta a Ferrara, presso la cui Università Filostrato da Catania erasi recato a studiare. Così lo schema si ravviva di mille interferenze e allusioni a costumi e ad avvenimenti del tempo.

Questa rielaborazione di vecchi pretesti scenici, attraverso l'impronta dei tempi moderni, trapelanti dagli spiragli della recitazione e dagli spunti estemporanei, non basta a farci credere che l'Ariosto ponesse in quelle congegnate commedie la sua anima vera.

Parimenti si deve giudicare la *Lena,* sebbene sia ravvisato in essa un caso realmente avvenuto in Ferrara, e però la si crede ispirata, più che le altre, alla vita vissuta, con fisionomia tutta moderna e italiana.

Quanto alle due ultime commedie, il *Negromante* e gli *Studenti,* esse sicuramente rappresentano scene del cinquecento Ferrarese, specie nella commedia ispirata alla vita studentesca dalle Università di Padova e di Ferrara, con dipinte al vivo secolari espressioni.

Che cosa si possa vedere di teatrale nel senso moderno (e cinematografico in certo senso) nel teatro dell'Ariosto, non è da raccogliere, perché poco sussiste. Alle prese col teatro la fantasia del poeta cedeva perché non poteva agire in libertà. La pratica limitava la inventiva, a lui perfino!

Ai suoi giorni, infatti, il teatro era teatrale solo nelle rappresentazioni sacre e in quelle profane di discendenza popolare medioevale. Nel teatro erudito c'era poco teatro, l'Ariosto teatrale — o, se preferite, cinematografico — si vede nell'Orlando.

L'Ariosto modernamente visionario fantastico, in tal guisa insuperabilmente icastico da suggerirci le immagini e le vicende montate col più azzardato ritmo cinematografico, è lontano dalle sue produzioni comiche, mentre magnificamente si rivela nel poema del Furioso. La fantasia dell'Ariosto va oltre ogni limite, ed è veramente rappresentativa dell'anima rinascimentale nella sua olimpica serenità, nella compostezza classica di forma pur con tanta stragrande dovizia di azioni e descrizioni e colpi di scena: quadri di film, d'avventure e da pellicola mitologica. Mentre gli eruditi, con a capo Pio Rajna, si sono indarno affaticati a indagare le fonti del Furioso rilevandone *in primis* la derivazione dall'Innamorato del Bojardo, dal quale egli trasse il dono di un complesso epico e la cognizione dell'anteriore letteratura cavalleresca, noi vediamo nel nostro una dipintura siffattamente nuova delle persone e dei luoghi, una messinscena così originale, un tocco e un tratto talmente singolari nel disegnar le figure fantastiche della meravigliosa vicenda, da sentirci presi da moderna ammirazione surrealistica per quelle invenzioni coloratissime e movimentate, più vive d'ogni quotidiana realtà.

Del resto, come importa a noi — che non siamo professori — la precedenza dell'Ariosto in somiglianti costruzioni di storie cavalleresche e di poemi romanzeschi, quali dilettarono il popolo italiano fin dopo la scomparsa della cavalleria feudale, a pena rimpiazzata nei cuori gentili da una idealità di cavalleria civile e di mondana cortesia? A noi non interessano le supposte finalità epiche, cercate dal Gioberti nel poema ariostesco, né le conclusioni sue, e di molti, sul valore ironico satirico caricaturale, umoresco della splendida narrazione. Non importa stabilire il fine satirico o epico perché l'Ariosto crea per il puro godimento di creare, inventa pannelli iridescenti e arazzi armoniosi sul pretesto della morta cavalleria, sempre avendo la più acuta intelligenza di queste cose, contro al meccanismo della nuova guerra a base di fanterie e di artiglierie, e sorridendo tuttavia a fior di labbra, pur se con qualche rimpianto.

Se l'Ariosto avrà pure avuto un fine da raggiungere nel poema e col poema, come quello di sollecitare i gusti cortigiani e vantar particolarmente la casa d'Este, tutto ciò è subordinato e sommerso — come osservava il De Sanctis — a uno schietto ideale rinascimentistico dell'arte per l'arte, al culto cioè della bella forma, che gli ispira con la massima serietà e con uno sfarzo d'assoluta dedizione, il raggiungimento d'un'opera che, mentre è singolarmente

rappresentativa dello spirito del Rinascimento incarnato in una smagliante epopea di amori e di cavalieri in una vita d'avventura, è sempre teatralmente congegnata su sfondi visivi: è parola, ma quadro.

E ci domandiamo: gli interessava il film più che altro?

La libreria di Cervantes attribuisce in proprietà del hidalgo Don Chisciotte, con l'*Historia di Brandimarte,* l'*Ugone di Alvernia,* il *Guerrin Meschino,* l'*Apramonte,* ed altre fonti dell'Ariosto; « soggetti » cioè materia di episodi.

Se vi si aggiungono, per influsso dell'umanistico fervore verso l'antichità latina da Ariosto potentemente assimilata, la *Metamorfosi,* l'*Eneide*, la *Tebaide*, l'*Argonautica,* troviamo materia da *formare* con tecnica e arte, peculiari ad un genio paradossale, l'Ariosto può sfoggiare abilità di *régisseur* provetto e di prodigioso pittore visionario. Il poeta giuoca di fantasia, ricamando a smaglianti colori sulla trama delle leggende e delle tradizioni, procedendo nella sostanza dei fatti per via di azioni sceniche considerate in sé, senza curarsi di approfondire pedantescamente la conoscenza minuta delle storie di cavalleria, e i romanzi della « *Tavola Rotonda* ».

Se si fosse preoccupato d'altro, fuor delle successioni di fatti, soprattutto visti con gli occhi, s'avrebbe da ripetere in modo balordo, anche per il poema, le riserve sulla originalità e spontaneità del genio d'Ariosto.

Ma noi qui non intendiamo ripetere o confutare la critica letteraria, ingolfandoci in una analisi dei generi, o nella pretesa di rifare la storia dell'indirizzo nuovo assunto dal poema cavalleresco, dalla fusione del popolare e dell'aristocratico, cioè dal ciclo carolingio e del ciclo brettone, come prima di tentar col *Mambri* di Francesco Bello e coll'*Innamorato* del Bojardo.

Due pittori diversi possono egualmente cimentarsi a riprodurre la stessa mela: è la visione personale dell'artista che importa, non il soggetto preso a trattare.

È per questo che, pur avendo Ariosto ripreso la materia di tanti, proseguendo la narrazione del Bojardo, raggiunge effetti caratteristicamente nuovi in virtù della sua mentalità di cinematografista. E voi sapete che cosa questa significa.

Bisogna a tale fine rammentare tra le più felici disposizioni connaturate allo spirito ariostesco, la sua passione e il suo talento teatrale, innegabile per lo scaltro rifacimento delle commedie classiche, ma soprattutto per la saggia opera di allestitore di spettacoli svolta specialmente in qualità di Soprintendente del Teatro di Corte,

carica alla quale dal Duca Alfonso I fu designato dopo il dissidio col Cardinale Ippolito d'Este per il rifiuto di seguirlo in Ungheria.

Il fatto di dirigere (e dicono pure che lo costruisse) un *Teatro stabile* nel palazzo ducale, ci conferma nella convinzione, scaturita dalla lettura del poema, dei doni modernamente movimentati, e coloratissimi della sua sensibilità teatrale.

Del resto già la scioltezza degli endecasillabi sdruccioli, metro adoperato dall'Ariosto nelle commedie prima di averle, più felicemente, date in prosa; la dipintura dei caratteri ravvivati spesso da tratti di vibrante umanità, il dialogo e la sceneggiatura agili, tutto già indicava padronanza dei mezzi scenici, gusto specifico e per le trovate e le scene di intreccio più sorprendenti, bravura compiuta di comico.

Tutta la trama del Furioso mostra una analoga e maggiore bravura di apparatore e di scenarista, mago sorprendente di visioni allucinate e sognanti, ardentissimo fantasticatore cinematografico.

Dare un'intensa vita ad un mondo poetico, che, se non nuovo, è rivissuto originalmente da una fantasia particolareggiata e descrittiva, questo è compito d'ogni regista.

L'Ariosto ha con simili occhi veduto il gioco delle vicende che formano l'intrecciata trama di questo romanzo, che si dovrebbe realizzare in serie, a giornate cinematografiche, ove si volesse darne una compiuta visione. Tanta è la materia!

Non sarebbe certo un lavoro facile, quello di tracciare lo schema puramente visivo del racconto. Alle prese col poema è difficile non soggiacere alla immensità della materia a cagione che essa è quasi tutta buona per film, perché sempre di azione. Per questo, se un ardito sceneggiatore si proponesse l'impresa di tagliare i quadri di un film nel poema di Orlando, si metterebbe davvero in un ginepraio. A compiere una simile erculea fatica si richiede un cineasta intelligente, ma letterariamente duro di cuore: un cineasta il quale tagli, scarnisca, ma faccia marciare la storia con passo spedito, senza distrazioni episodiche. A voler realizzare tutto ciò che nel poema vale, c'è da non finir mai; e, oggi, i films a serie non vengono accettati. Anche per il più abile sceneggiatore di film non andrebbe dunque liscia. Si dice che sia facile ricavare un film da dieci altri: ma non si dice dove sia facile sbagliare. Io mi sono trovato in un frangente simile nel ridurre per il teatro il « Don Chisciotte »: per quel genere di teatro che amo io, a venti o trenta quadri, con molteplicità di luoghi, simultaneità e moltiplicazione

degli scenari, mutati rapidissimamente, anche a vista senza intervallo, proprio come in un film. L'estratto della vita eroica del cavaliere della trista figura (canovaccio da opera dei pupi) mi venne essenziale, movimentato e divertente; ma fu una specie di *via crucis* a ventidue stazioni, di quadri animati per un quarto d'ora dal nucleo centrale dei fatti: canovaccio all'uso dei teatri di burattini popolari.

Che strazio, anche nel caso di Cervantes, dover abbandonare tante bellissime scene!

La stessa risoluzione si dovrebbe seguire per l'adattamento dell'Orlando. Infine è questa tecnica medioevale della rappresentazione, che nei miei libri di arte scenica ho a più riprese dimostrato cinematografica.

Continuando la narrazione del Bojardo, l'Ariosto presenta dunque le donne e i cavalieri, gli amori e le audaci imprese in un tempo che noi chiamiamo « epoca teatrale », secolo ampio e comodo, in parte immaginario. L'Ariosto prontamente accettava l'anacronistica trovata dell'« Innamorato », circonfusa da una atmosfera leggendaria e chimerica, dove guizza l'ironia e si afferma una conoscenza profonda dei caratteri umani, così colorita da darci la piena illusione e l'interesse del vero.

Romanzo d'avventura meraviglioso esso — come i films — si inizia con la generica presentazione dei protagonisti con didascalia nel ricco sfondo dell'azione principale, la quale è pure remota e confinante a meri accenni!

Ecco Douglas Fairbanks, il Conte Orlando. Chi potrebbe impersonare meglio di Douglas il prodigioso cavaliere? Basti ricordare Douglas del *Segno di Zorro* o di *Gaucho,* campione che difende una città, e paladino degli umili e dei deboli. Angelica bellissima, è l'orientale fascinatrice cinematografico pomo di discordia nel campo di Carlomagno, agitatrice di umanissime passioni e non più fredda incantatrice, come già l'aveva intesa il Bojardo suo primo inventore.

La creazione che ne fa l'Ariosto è di donna, avventurosa ed errante per ragione di cavalleria, ma sempre donna femminescamente suadente e tale da far invaghire di lei molti eroi; sì da condurre alla follia il conte Orlando disingannato nel suo ardente amore.

Non ha famiglia, non si sa chi sia: è persona di film.

A quale attrice d'oggi fareste fare Angelica? Occorre per questa figura una taglia classica, una bellezza di dea terrena, una maestà e seduzione negli atteggiamenti e nelle movenze.

Occorre un volto aguzzo e feroce, per Roy d'Arcy, figura crudele, e Emilio Ghione gli somigliava.

Ogni personaggio ha ritrovato più o meno la sua figura ai tempi nostri, nel cinema; come ogni azione ne ha avuta già una simile nei romanzi filmati. Thomas Ince, l'inventore dei films di cow boys, ne avrebbe potuto essere uno dei registi. Forse, per la parte di Rodomonte egli si sarebbe rivolto a Wallace Beery. Niente è più nuovo, in questo genere, da che l'Ariosto ha scritto il Furioso. Quando avremo considerato che i Rodomonti vengono da Rodomonte e i zerbinotti da Zerbino figlio del re, avremo detto tutto di Scozia. Zerbino è capostipite di ogni bel Rodolfo Valentino, come Rodomonte di ogni eroe di forza magniloquente. Tutto si ritrova nel films. Nella solita selva di immensi cerri, ecco i soliti frati d'una badia, quelli che nei films storici sono sempre propensi ai cavalieri. Lo spirito d'avventura spinge Rinaldo a domandare se c'è da menar le mani onorevolmente. Che smania, e che zelo cavalleresco, non si può fare a meno d'osservare! Quale eroe del cinema non bolle in attesa di menar le mani?

L'ingegno e lo spirito comico, già riconosciuti dal De Sanctis, nel ritratto che Ariosto fa al naturale delle comiche situazioni della propria vita e con gli sfoghi della sua recalcitrante stizza nel servire, sono caratteristiche che si ritrovano anche nel poema, specchio fedele della età rinascimentistica, pur sotto vesti fantasiste iperboliche, anche per questo cinematografiche.

Ma è con totale dedizione e serietà che l'animo del poeta aderisce al proprio mondo, esteriormente posticcio, eppure umanamente vero, come appaiono oggi a noi le creature dei films, fantastiche e lontane dal mondo nostro, ma non per questo meno vive e reali nel loro mondo immaginario.

Scettica e cinica, o per lo meno indifferente, è la motivazione del poema di fronte agli ideali etici e religiosi o patriottici della vita; fervidamente appassionata è al contrario, nei riguardi della perfezione dell'arte, della rifinitura e cesellatura delle menome parti della sua creazione.

Il mondo cavalleresco, tolto ai fumi del medioevo, è illuminato a giorno; i misteri, i miracoli, le ombre, le nebulosità, le superstizioni, i terrori sono fugati per dar risalto e plastica evidenza alle cose narrate. Italianissima concezione di arte pura. Grande artista dalla fluente vena, questo ideatore del primo scenario, fulgido di sole mediterraneo, è il mago evocatore di una realtà straordinaria

presentata come quotidiana esperienza e serenissima esposizione di fatti.

A differenza di Cervantes, del Berni, o del Pulci qui non si forza la caricatura, non ci si fa beffe della cavalleria; si padroneggia la materia, si dà forma a un contenuto, del quale lo spirito moderno sa l'infondatezza e il ridicolo, rimpiangendo la lealtà la schiettezza la poesia. Di più, non si danno schizzi o schemi descrittivi, ma si svolge tutto in una complessa catena d'originali e compiuti quadri. Quadri pittorici in movimento, di un mondo cavalleresco tutto di un pezzo, costituito di mille storie, fatti episodi, legati fra loro da un solo potente legame, la legge stessa armonica dello spirito eroico, del punto d'onore, dell'estro avventuriero, del coraggio e delle passioni d'amore, filo del racconto, ciò che si dice, nel gergo dei films, arte di montaggio.

Inutilmente (avvertiva il De Sanctis) si cercherebbe nel poema una unità rappresentativa secondo le viete formule di Aristotele e d'Orazio. Ecco due nemici del cinema!

Volendo gustar l'Orlando con occhi e spirito modernissimi conviene rinunciare a prevenzioni letterarie o drammatiche tradizionali, abbandonare anzitutto le pretese unità d'azione, e non perdersi in una assurda costruzione dell'argomento; secondo una vicenda centrale e i collaterali episodi.

Il riduttore teatrale o cinematografico del « Furioso » avrebbe un bel da fare, se volesse costringere l'impresa di Agramante ad una azione ordinata e conseguente! Parigi è lontana, Carlo Imperatore e l'ideale che egli impersona per la cristianità non appaiono che di sfuggita, non son presi mai troppo sul serio.

Ciò che importa è la novità degli episodi, la stragrande molteplicità dei casi atti a suscitar continua meraviglia e a tener desta l'attenzione.

Vige sul « meraviglioso » anziché sul comico dichiarato, l'ideale cinematografico. La narrazione non è incoerente farraginosa e illogica, ma surrealista: le molte sparse fila, il cui interesse convulsamente s'intreccia agli occhi dello spettatore, sono tutte tenute d'accordo, ben unite, dalla fantasia del poeta che rende autentica quella realtà.

Un canovaccio purchessia è rintracciabile, una trama ideale c'è, ma il tutto contraddittorio nelle esteriori parvenze: caratterizzato da spezzature e passaggi e interruzioni che sbalordiscono, pur senza

disorientarlo, l'incantato lettore avvinto dal tranquillo scorrere delle immagini.

Una curiosità viva, alimentata dal seguirsi di fatti sempre nuovi, alternativamente seri e burleschi, appassionati e beffardi, caratterizza lo svolgimento del poema; quella stessa che nell'arte dei films fa dir buono uno sceneggiatore. L'autore sa bene giovarsi degli effetti di genere teatrali, in queste alternative. In lui vedete uno sceneggiatore di grande economia e di potenti risorse!

Il concetto contemporaneo dell'arte d'avanguardia è basato sul meraviglioso chiamato « sorpresa », chiamato « trovata », ma che è pur sempre la stessa cosa.

Quando il Manifesto Futurista del Teatro Sintetico vanta di avere « distrutto le preoccupazioni di tecnica, verosimiglianza, logica continuata, e preparazione graduata »; quando Marinetti scrive di avere creato « le nuovissime miscele serio - comico - grottesche » e di avere inserito « personaggi irreali in ambienti reali », riporta felicemente ai tempi nostri la libertà alla fantasia poetica; ma rinnova un gesto condotto dall'Ariosto ad altezze inverosimili anch'esse.

La « fantasia senza fili » di Marinetti dalla quale sono derivate le Scuole degli imaginisti, l'Espressionismo, l'Astrattismo, l'Ultraismo, l'Orfismo, tutte precedute dal Surrealismo: tanti ismi libertari della immaginazione alogica trascendente dalla banale realtà quotidiana, per uno spasso dello spirito nei propri regni liberi da canoni: sono scuole che differenziano il loro sistema da quello ariostesco, sol perché non invocano i maghi e le fate a render possibili accostamenti tra fatti distanti e incongruenti, o sorprese di inverosimili prodigi. I moderni hanno superato la sola convenzione delle licenze poetiche consentite per la magia, e se le sono prese come arbitrio dovuto alla poesia: ma questo è tutto! E non solo: ma conviene riconoscere che se i moderni surrealisti hanno avuto già aperta la strada della libertà fantasista ben battuta dai secoli passati, non così l'ebbe l'Ariosto.

Gli elementi cinematografici dell'Orlando saltano agli occhi di chiunque; ma, oltre ai trucchi magici — strettamente imparentati con quelli della lanterna magica — non è chi non veda l'identità del passo, la coincidenza dei fini sbalorditori e di quelli seduttori, vale a dire le fondamenta sensorie della rappresentazione poetica ariostesca.

L'eroismo e i prodigi della bravura eccezionale, appunto come l'audacia e la destrezza di Douglas, le avventure miracolose di

Tom Mix, i mostruosi prodigi della forza di Maciste, cito i prototipi, trovano riscontro nelle prodezze di Orlando, di Rinaldo, di Ferraù e di tanti altri.

Tra questi le donne eroine come Marfisa: nel cinema ce ne sono tante e sempre nel genere sportivo e coloniale.

Che dire del nuovo Bucefalo, l'intelligente e generoso destriero Boiardo, che spara calci a Sacripante e mansueto si assoggetta ad Angelica. È questo, precisamente il cavallo Tony ereditato da Tom Mix avventuriero della pampas. Le sue sono scene di cavalleria da circo equestre, anzi da *music hall*. Ricordate quante volte il cavallo di Tom Mix spara calci e morde a difesa del suo padrone! E quella volta che lo liberò dai lacci e lo salvò in fuga?

Il maneggio, l'equitazione, l'equilibrismo e la destrezza funambola dei buffi e pur gravi personaggi ariostei, si confanno allo spirito equivoco e malizioso del poeta, che si prende gioco in forma nobile delle sue proprie fantasticherie equestri e cavalleresche.

Il cavallo di Doralice « or d'improvviso spiccò in aria un salto — che trenta piè fu lungo e sedici alto ».

Frattanto, un gran quadro: Parigi minacciata dai Mori vittoriosi. Par baleno, come un'apparizione alla mente del lettore, e chi volesse divertirsi a immaginarla babelica, fremente di tumultuaria vita, e di opere di guerra, pur senza torri di Eiffel, potrebbe essere indotto a mischiare nella memoria una Parigi carolingia, quella di Luigi XIV, o della Rivoluzione? Le inesattezze e falsità storiche del Ciclo Carolingio — come quando si attribuisce a Carlomagno la conquista dell'Inghilterra fatta molto tempo più tardi da Guglielmo il conquistatore — permettono ad Ariosto le più sollazzose variazioni davvero degne di film! Quelle stesse che per l'arte teatrale sono di rigore dal film storico antiarcheologico. Il teatro non è tenuto a rispettare l'archeologia: bensì gli è consentito — ove occorre — ogni licenza storica produttrice di effetto teatrale. Non c'è nemmeno un tragico che osservi la verità storica e quella poetica. Tanto meno lo fa, tanto più ha capito che scopo dell'arte teatrale non è la ricostruzione storica, ma la poesia teatrale; quella ch'è riposta, oltre che nelle parole, anche nel legname, nella tela, nelle lampadine elettriche, nei costumi e soprattutto nelle persone degli attori. L'Ariosto sentiva tutto questo e se ne rideva dei professori.

Certo è che i classici del cinema sono generalmente storici. Il romanzo eroico classico del cinema era storico; quello eroico, moderno è coloniale. I films storici, cominciando dai primi di Guaz-

zoni, son quasi tutti italiani di tanti anni fa, e tutti furono ispirati da antiche feste, da storie mitiche, da leggende cavalleresche.

Ma in questo senso — mi si risponde — anche gli sports moderni sono cavallereschi, come ispirati dalle giostre e dai tornei, dove appunto si sceglieva il più forte, il più destro: campione che riceveva il premio femminile.

Anche nel mondo sportivo agiscono le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori, le cortesie, l'audaci imprese, persino nelle scommesse al book-maker. L'asso sportivo dei tempi nostri si chiama ancora campione, come alla disfida di Barletta.

L'amore e l'onore sono le passioni che accendono in ogni tempo la fantasia degli avvenimenti; la gloria delle armi, unite all'ideale amoroso ancora dominano i films storici dei tempi nostri.

E l'interesse che il poeta mette nell'interessare i sensi del lettore con le descrizioni delle femmine discinte, degli amori d'alcova, dei particolari lascivi, è lo stesso interesse che ogni regista ripone nell'elemento sensuale, sul quale tanto si basa il successo dei films. E quanto l'Ariosto, oltreché sulla forza dei quadri carnali, conti sull'effetto dei quadri patetici, è facile ricordare. In tutto, dunque, i quadri dell'Orlando sono adatti per films.

Reggia incantate, nomi misteriosi, apparizioni, proiezioni abbaglianti, luoghi di delizie, animali umani, eroi sovrumani che restituiscono perfino la verginità alle fanciulle, oggetti portentosi dagli imprevedibili poteri occulti, tutti gli elementi della realtà ariostesca son visti secondo una poetica cinematografica: dalle falsità storiche alle esagerazioni scenografiche. Perché non è pittura quella che descrive i luoghi del poeta, bensì scenografia. Così il castello fiammeggiante di forbito acciaio dov'è prigioniero Ruggero nel secondo canto, sembra una fortezza blindata come una nave da guerra terrestre.

La scenografia dell'inferno, nel canto 34, ricorda i melodrammi di poco posteriori all'Ariosto, che dal Furioso tolsero la materia. E ci si vedono chiaramente certe scene di Ludovico Burnaccini.

Ai fini cinematografici appare mirabile l'avventura del Palazzo incantato dal Mago Atlante nel XII canto. Questi palazzi incantati dell'Ariosto attendono un architetto gioielliere, che li sappia realizzare! Perché essi splendono davvero come gemme, entro quei giardini, che pure avendo concreti riferimenti storici dell'arte del giardinaggio all'italiana, al modo che son descritti dal poeta, sanno

pur sempre di magia e di incantamento, come per una eterna primavera che li allieti.

Le reggie meravigliose, con le loro mense infinite, i fastosi banchetti sardanapalici, le crapule sontuose e trionfanti, ricordano tutti i films storici, biblici romani e orientali. Così giostre e lotte, feste e cacce nei rapidi mutamenti di scena, scorci e inquadrature curiose dell'operatore più geniale e fantasioso.

Si giunge al film sottomarino nel canto ottavo. Le scene oceaniche, svolte nel fondo del mare con sinistri interventi di pesci mostruosi, sono caratteristiche ai tempi nostri nelle riviste a gran spettacolo: così le scene di film che ingrandiscono le visioni d'acquario, ingigantendo quei meravigliosi molluschi che stanno tra la flora e la fauna nell'Acquario di Napoli. Ecco un'altro quadro che teatralissimamente l'Ariosto ha ideato prima dei moderni cineasti.

Per ragioni cinematografiche di simultaneità — (e di verosimiglianza d'ordine aristotelico) — nell'Ariosto si vola continuamente, per mezzo di animali volatori. Così vediamo andare alla luna, accompagnato da Astolfo, San Giovanni Evangelista sul carro di Elia, tirato da quattro corsieri. Quello della Luna e del Pianeta di Marte è un soggetto ripetuto in ogni tempo, anche a teatro. Qui ci si va, tirati da cavalli volanti.

Ma l'ippogrifo è l'animale per eccellenza cinematografico. Voi ricorderete i *Nibelunghi,* quel bellissimo film. Ebbene se il drago dei Nibelunghi avesse volato, la cinematografia avrebbe avuto un ippogrifo. Quando « l'animal leggiero » con maestoso volteggio si avvita, a « larghe ruote » sull'isola di Alcina, è proprio un aeroplano truccato da mostro, quale si potrebbe fare oggi. Il « più leggiero dell'aria » parole di Ariosto — è invenzione ariostesca vedete, modernissima, americanissima. Non si tratta d'un uccello immaginario, di un animalaccio grottesco volante: l'ippogrifo non è soltanto un uccellaccio come quello orribile che fa fuggire il cavallo baiardo nella scena delle dantesche arpie, al canto XXXIII: è un apparecchio di personalità originale la cui funzione investe le facoltà della favola, in reazione alle leggi della estetica classica: vale a dire alle possibilità rappresentative di luogo, tempo e azione. L'ippogrifo funziona spesso da palcoscenico multiplo, da apparecchio panoramico, da obiettivo volante, oltre che da « macchina » per il meraviglioso. E viene usato in quel modo che abbiamo già altre volte veduto nei films.

Quando il negromante fugge sull'Ippogrifo e con lo scudo fatato

acceca Gradasso e Ruggero, vediamo sfuggire un personaggio perseguitato, come quei tre sul tappeto volante del *Ladro di Bagdad*; e lo scudo riflettore ci ricorda mille effetti di films d'aviazione, da *Metropolis* alle americane *Vie del cielo.*

Si capisce che le sparizioni e le proiezioni devono essere una delle basi d'un film fantastico; per questo eccole nell'Orlando. L'armata navale seminata da foglie piovute sul mare, che ridiventano foglie che il vento porterà via; è lo stesso che l'esercito seminato da Douglas, tirando palline a miriadi che scoppiano e da una nuvoletta fanno uscire un cavaliere nel *Ladro di Bagdad.*

La sparizione del Mago con tutta la sua rocca incantata è proprio un vecchio trucco fatto per il primo da Pathè quarant'anni fa. La lanterna magica vera e propria non di rado interviene quale film nel film, ciò che accade di vedere certe volte a teatro col palcoscenico nel palcoscenico.

Nel canto terzo è una lanterna magica che espone la genealogia Estense, in una successione di figure fatte di luce. Lo stesso avviene quando appaiono le ombre dei discendenti futuri di Bradamante. Sembra davvero un film di ballo tragico, una fantastica danza macabra, una spettrale rassegna di non nati, realizzata dal cinematografista Schuftan. Le proiezioni, i trucchi a sorpresa, costituiscono il fondamento cinematografico dell'Ariosto. Se il cinema ha le sue risorse tecniche l'Ariosto ha gli anelli fatali. Nel canto XXII il Mago Atlante trasformando Astolfo, crea una fregolineide. Il moderno cineasta può davvero esaltarsi al sublime delle magnifiche apparizioni visionarie. Nel secondo canto, al combattimento di Rinaldo con il circasso, quando a dividere i combattenti sopravviene il finto messaggero inviato dal fraticello che sa di magico, questo finto messaggero è proprio frutto di negromazia, e nasce da un libro misterioso del frate, a suo cenno.

Nella faccenda dell'anello magico (l'anello di Gige delle antiche favole) c'è tanto da far impazzire un operatore e il suo regista. Si tratta di rendere figuratamente, e in modo tangibile, ciò che è invisibile impalpabile etereo. Apparire e sparire, in termini visivi, è come essere e non essere, vedere e non vedere. La visibilità, dei corpi fa immaginare la loro invisibilità magica, al modo dei puri spiriti immateriali. Ecco l'aura astrale che circonfonde nel suo film; *Golem, Bug l'uomo d'argilla,* Joe May del *Sepolcro indiano* o la creatura meccanica di *Metropolis.* Non siamo andati poi tanto oltre.

È tra i più felici prodigi dell'anello fatato che rende invisibili, quello di Ruggero quando abbraccia l'aria cercando Angelica, che non si vede per l'anello in bocca. È una scena del racconto di Wells, che vedemmo realizzata nel film *L'uomo invisibile.* Quest'apparire e scomparire in virtù dell'anello si presta nel poema a giuochetti scenici originali. Suoni sovrannaturali accompagnano i fatti: anche i massi e rumori sono divenuti leggenda. Il commentatore visivo, riduttore scarnito di questo poema, se mai ce ne fosse la possibilità in tanta stragrande ricchezza di episodi e d'immagini, dovrà constatare che la potenza d'espressione della poesia letteraria, qui compendia in parole le visioni pittoriche e l'onda della musica. Tra le origini del melodramma, con tutta una coreografia deliberatamente romantica, pur contesta di risonanze classicheggianti, si potrebbe studiare in senso puramente scenico anche il poema di Orlando. È la cinematicità dell'Ariosto che conferisce tanto risalto ai personaggi, nell'intreccio delle azioni. E tanta esuberanza e ricchezza di episodi e d'immagini dovrà produrre smagliante tavolozza decorativa e gigantesca orchestra di urla e clangore di corni e fragore di armi nel padroneggiamento delle passioni umane contenute nella sintesi intensa e delirante. I suoni vengono sempre ricordati dal poeta, per ogni quadro, e specie nei passaggi famosi, ove l'orrido della natura è a volte pieno di terrificanti rumori, come nel primo canto nella fuga di Angelica inseguita. Al canto VI c'è perfino una sorta di jazz composto di strani strumenti. Comunque protagonisti sonori di tutto il poema sono i corni. Essi scacciano i mostri e guidano i cavalieri, lanciano segnali di festa e conducono all'assalto, dominando i silenzi, gli alti spazi, il frastuono delle battaglie.

La natura e le sue pittoresche bellezze, il mare e le sue serenità, l'orrore delle burrasche e delle tempeste sono il principale sfondo del poema.

In una serie velocissima di films in iscorcio, Angelica si aggira notte e dì per ritrovarsi in un vago boschetto, adorno di due rivi e d'erbe tenerelle. Lo smalto dei fiori, immagine abusata, rivivrebbe in fantastici giardini rusticali, in selvagge ricchezze floreali. Solo un freschista o un alluminatore potrebbe tanto! Cespugli di rose vermiglie, boschetti fioriti, alte quercie ombrose a specchio delle liquide onde, al riparo dal sole, per la folta vegetazione i quadri di « Sinfonia nuziale ». Un paradiso ... dove apparirà il cavaliere pensoso, Sacripante re di Circassia, giunto alla Francia per amore di Angelica, e che avrà la ventura di servire a lei di guida e di scorta.

Le valli e le selve si succedono rapidamente in una stessa ottava (la XXXII del canto), due cambiamenti doppi di scena. Mentre Rinaldo rivede il suo feroce cavallo, Boiardo, e non può riaverlo, Angelica « fugge tra selve spaventose e oscure » « per lochi inabitati, ermi e selvaggi ». Poche parole, e mille apparizioni. Il pauroso del passaggio, l'orrido d'una natura dai terrificanti rumori e il timore d'Angelica inseguita, si fondono, e compenetrano stupendamente. Ariosto vedeva nel vero lo splendore dei suoi paesaggi ilici, per lo più cerri e faggi, ingigantiti e illuminati dalla sua fantasia, come s'usa far oggi al cinema con le luci artificiali usate di notte in campagna per drammatizzare la natura e alterarne le forme e gli aspetti.

Il cinematografista ricaverà molte partite documentarie dalle dense descrizioni. E in un film starebbero benone qua e là sparse dei brevi incisi di immagini, là dove il poema presenta paragoni e similitudini.

Quando Angelica, fugge dal padiglione di Namo, il « Bosco » sfondo di banditismo e di cavalleria, accoglie la bella. Questo bosco selvaggio tanto spesso lo ritroviamo nella narrazione.

Incontrato Rinaldo nella irta boscaglia, Angelica fugge gridando inorridita, ma a una riviera c'è il ricciuto e nerissimo Ferraù, altro innamorato tipeggiatissimo dal capo aguzzo e dalla faccia feroce.

Cavallerescamente, Ferraù battaglierà con Rinaldo; e questo è il primo combattimento d'una serie svariatissima che il poema ci offre.

Il teatro dell'Opera dei Pupi ci soccorre all'immaginazione, e ci invoglia a ideare la scena sulle vecchie stampe riportate dai caratteri siciliani su tavole dipinte alla brava. I quadri s'inseguono compitissimi. Di effetto classico cinematografico sarebbe l'apparire allo spagnuolo Ferraù dell'ombra d'Argalia fratello di Angelica, mentre si studia di ripescare l'elmo che gli è caduto.

La natura del vero fatta incredibile e leggendaria, è propriamente natura da film. L'isola di Allino somiglia alla Sicilia, e vi son cedri ed aranci con frutti o fiori, vi sono purpuree rose e bianchi gigli, e una fauna pittoresca da Breughel di Paradiso. Appunto un eden o paradiso terrestre, o meraviglioso giardino zoologico, o serraglio, senza gabbie e catene. Qualche cosa come una villa e parco italiano del Rinascimento.

Qui compare Astolfo, mutato in mirto, creazione ariostesca

felicissima, quell'Astolfo che compirà un viaggio alla luna, in cerca del senno di Orlando e del proprio.

Ruggiero sta ad ascoltarlo, nel vago racconto del come fu prigioniero d'Alcina, di lui vogliosa, e poi sazia. Bastarono due mesi di luna di miele per stufarla, e allora si disfece di Astolfo mutandolo, nuova Circe, in albero. Quando i personaggi agiscono pensano al film.

Mentre Ruggiero s'indirizza a piedi verso il Regno di Logistilla, gli si oppone una strana frotta di esseri mostruosi rappresentanti il vizio. A parte l'allegoria, che non ci interessa, qui fa giuoco il mondo fatato e le bestie simboliche in quel che hanno di bizzarramente chimerico, e di grottesco. Buoni diavolacci, in fondo, che si fanno mettere a pezzi, senza troppo protestare, finché non vengono a liberarlo dalla battaglia che è un vero macello, le due affascinanti creature che così bene celano la propria essenza maligna. Così adescato l'eroe va dietro sulle figurazioni apparenti di Beltà e Leggiadria, vera allegoria del cinematografo. Ecco il paese di cuccagna, paese dell'abbondanza e della gioia amorosa, sogni di cinema. Pregato dalle due bellissime fanciulle Ruggiero non può rifiutarsi di combattere contro la gigantesca Erifilla. Scena madre.

Questo Regno d'Alcina, fata bruttissima che per incantagione appare bella ai suoi numerosi amanti, ci è disegnato degnamente da Dosso Dossi nei rami che adornano l'edizione veneziana del 1556. È un mondo fittizio, e di convenzione, al quale il poeta non crede affatto; con esso scherza e fa la voce grossa per sballarne di più forti sul regno incantato. Altri s'affanna a commentare i reconditi pensieri allegorizzati in questa particolare invenzione ariostesca; a noi preme rilevarne lo sfoggio delle tinte e la ricchezza del quadro, che suggeriscono tutto alla realizzazione materiale.

Dall'accampamento « sotto ai gran monti Pirenei » dove è accampato il Re Carlo, con la gente di Francia e di Lamagna, visione scenograficamente superba, seppure data di scorcio con un rapidissimo colpo di manovella panoramica sulle tende piantate nell'accampamento; all'assedio di Parigi così poderosamente rappresentato con scene grandiose e tragiche su cui culmina la superba empietà di Rodomonte, nuovo Nembrotto che infierisce col ferro e col fuoco, sempre i combattimenti e le battaglie raggiungono altissima intensità drammatica, in virtù dei rapidi spostamenti d'obbiettivo e dei parlanti primi piani, con effetti mirabili come quello delle Feste che volano in aria facendo la girandola al rotear delle

spade dei Mori e dei Moganesi, di Ruggiero e di Marfisa. Che dire di questa donna guerriera che ci tramanda la meraviglia delle eroine teatrali, da Pentesilea a Giovanna d'Arco?

Per ricostruire cinematograficamente tutte le operazioni di guerra o una sola battaglia navale, altro che *Ben Hur* dovrebbe essere!

È risolutamente un quadro di *Aurora* del Murnau, quello del canto XIX: Marfisa e i suoi compagni in balia della burrasca angosciosamente per quattro giorni come i due sposi di Aurora.

Così pure la pietosissima storia di Olimpia, sposa crudelmente abbandonata nella paurosa solitudine di un'isola deserta, espediente di tanti films. Assai spesso nel mondo del cinema la gente viene punita in questo modo. Le isole deserte servono agli Edmondi Dantès fuggiti dal penitenziario e fattisi sbarcare nell'isola a fare i Conti di Monte Cristo che salutano dall'alto di uno scoglio. Ecco proprio una scena classica di cinema!

Grandi trucchi. Specialmente per certe prodezze favolose. La pazzia d'Orlando ci ricorda mirabilmente il *Robin Hood* di Douglas. Già dal primo quadro Orlando si spoglia delle armi come Don Chisciotte nella Sierra, e ne sparge sui rami degli alberi. Qui gran quadro di cinema! Avanti ai pastori allibiti Orlando Furioso sradica gli alberi come fossero urtiche perché ... l'amore è demenza. Simile ad Ercole furente niente lo ferma perché in quella pazzia lui è invulnerabile. Ammesso questo privilegio è facile far avvenire cose stupende e miracolose! Con un formidabile calcio Orlando fa volare un asino: prende un povero giovane lo straccia in due per le gambe. Quando Medoro lo colpisce con la spada ripetutamente, le lame, per fornire un trucco cinematografico di bell'effetto attraversano il corpo di Orlando senza tagliarlo. Con un pugno il nostro eroe spacca il cranio a un cavallo. Quando si butta in acqua nuota come una lontra. Si mangia i cavalli come biscottini. A Malaga saccheggia e incendia, rapina e distrugge. A Gibilterra si mette in mare e raggiunge l'Africa a nuoto come quel Tiraboschi che traversò la Manica per far scrivere i giornali e farsi scritturare da Hollywood. La differenza tra Orlando e Tiraboschi non è nemmeno di disinteresse, perché Orlando come giornalista di servizio aveva l'Ariosto che le cose le sapeva gonfiare!

Un combattimento d'eccezione è quello del canto XXX dove anche Ruggiero rimane ferito e gran quadro è, in questo stesso canto, l'assalto notturno al campo di Agramante tra suoni di trombe e corni, tra incendi e fiumi di sangue. Il fuoco è un elemento

scenico tenuto in gran conto, non soltanto per l'effetto diretto, ma per i riverberi e il problema della illuminazione artificiale. Incendi di galere, proiettili infiammati nell'assalto di Biserta, l'incendio della Città, i tiri di brulotti di pece sulle navi del canto 40. La fuga di Agramante con uno sfondo delle galere in fiamme ecc.

Come Dante, l'Ariosto ha sentito profondamente il problema della illuminazione scenica artificiale. Si crede generalmente che ai loro tempi il teatro si facesse sempre alla luce del giorno, ma la cronica credenza è causata dalla mancata diffusione delle notizie di ciò ch'era la tecnica scenica medioevale e rinascimentistica.

Se si ricordi il Dialogo sull'arte teatrale di Leone de Sommi conservato nella Palatina di Parma si vedrà che la luce artificiale e perfino le illuminazioni colorate erano molto in uso nel 1556 e praticate da questo direttore che è il nostro più antico trattatista di tecnica scenica moderna.

Le alterazioni poetiche della realtà, conseguite per mezzo della illuminazione colorata a perfezione del mito erano ai tempi dell'Ariosto diffuse del resto nella stessa pittura, che nei secoli immediatamente precedenti si era tenuta in stretti contatti colle rappresentazioni drammatiche, togliendo dalla disposizione delle scene teatrali quella delle composizioni pittoriche.

L'Ariosto già conosceva le trasfigurazioni magiche del vero operate dalla luce colorata nelle illuminazioni artificiali. Per questo i fumi e le fiamme degli incendi, i riverberi dei fuochi di bivacco come quelli delle terre e dei proiettili infiammati dovevano necessariamente far le principali spese dell'elettricista, nelle panoramiche come nei primi piani, agli interni come agli esterni.

Il gusto di esagerare, d'ingrandire raggiungendo quasi la parodia del cavalleresco con tante caricate prodezze, è per noi elemento di gusto moderno, gusto di film americano.

La fantasia va caracollando, impennandosi, volando, e saltando continui ostacoli; essa senza fatica segue i capricci dell'invenzione per merito dell'incantesimo poetico; così alle fantasie e ai capricci s'aggiungono le nostre vaghe impressioni in un'atmosfera visionaria nella cui leggiadria ci troviamo presi e sprofondati a nostro malgrado. La spregiudicata agilità di mutazioni improvvise, di scene e d'azione, ci empiono di meraviglia: la magia dell'opera è tutta intessuta di queste sorprese sceniche. Il romanzo epico di Orlando ci sembra in tal senso antiletterario, antipsicologico. L'Ariosto è antiletterato, cioè guarda alla sostanza delle cose e delle azioni rap-

presentative: non fa teatro di poesia: inventa poesia rappresentativa — di costrutto e senza pose — perché egli non soffre scarsezza di fatti da raccontare e di cose da descrivere. Allontanandosi dalla letteratura parolaia, fatta cioè di parole più che azioni — carosello di chiacchiere — il poema romanzesco di questo poeta direttore di teatro, oltre che autore teatrale appassionato fin dai primi anni delle sue prove artistiche, è una sorta di rappresentazioni su diversi piani. L'azione, coi racconti degli episodi, si sdoppia in più tempi e spazi, moltiplicata. Quella tecnica puramente teatrale, ispirata cioè dalla messa in scena delle Sacre Rappresentazioni, che io vedo nei quadri primitivi, coi luoghi simultanei schierati in riga e collegati tra loro da acconci confini — quella stessa tecnica dell'apparato simultaneo medioevale — in uso per le rappresentazioni bibliche anche ai tempi del poeta — noi scorgiamo, coi nostri occhi di apparatori, rinnovarsi nella tecnica del Furioso, consentendo visivamente — per una rappresentazione materiale — gli infiniti cambiamenti di sfondo che sono uno dei caratteri di questo fantasiosissimo romanzo.

La concisione dei raccordi, i colpi di scena, le mutanze d'apparato, tutto il giuoco delle incalzanti vicende, sono spettacolari. Nella solo novella di Ginevra l'arrivo di Rinaldo, a puntino per impedire l'ingiusta fine di Ginevra, la morte del reo calunniatore, infine la inattesa resuscitazione dell'infelice Ariodante, il promesso sposo già creduto suicida in persona del cavaliere sostituito all'ultimo momento da Rinaldo contro Polinesse, sono, come tanti altri, assai caratteristici elementi da film popolare a lieto fine.

Dentro questo Ariosto sono dunque contenuti tutti i films che volete, soggetti d'amore e films d'avventure, soggetti storici e films fantastici e d'aviazione. Per questo avviene che il disegno di Gustavo Dorè per il volo di Astolfo sull'Ippogrifo, su mezz'Africa e mezza Europa, è buono come cartellone d'aviazione.

Abbiamo visto che la tecnica incalzante dei quadri e dei fatti, se appare teatrale a noi moderni teatristi, è dunque squisitamente cinematica, oggi che il teatro sta accelerando il suo passo, per non farsi troppo distanziare dal giovane cinematografo.

D'altronde le truccature dei personaggi stanno a posto; sono delicate e selvaggie, dolci o forti come i caratteri comandano, taluna è perfino a sorpresa col trucco; ricordiamo le parrucche bionde, che si sciorinano fuor degli elmi maschili, a colpo di scena.

Soprattutto il montaggio trova nell'Ariosto un astuto ed ele-

gante periodista di immagini; perciò i quadri nella vicenda s'alternano patetici e grotteschi, eroici e idillici accortamente scorsiati. A differenza della Gerusalemme, riducendo l'Orlando, non si correrebbe il rischio di fare un film letterario, essendo arcisicuro che ne verrebbe un film cinematicissimo, visto pure che il poeta è un bell'elettricista, sapendo illuminare a grande effetto le masse, a bel giuoco i castelli di notte e le lune romantiche, sulle quinte delle nuvole drammatiche e sui gentili spezzati di quelle idilliche, come sa approfittare degli incendi e dei tramonti, dello scudo riflettore e del luccicar delle corazze, del colore dei velluti, dei capelli e delle cose, tutte valorizzandole con giusti colpi di luce e velature d'ombra suggestive e delicate.

Egli tiene in giusto conto la illuminazione. Come noi egli sa ch'essa è tutto. Il poeta presenta ogni quadro.

> « *Quale al cader delle cortine suole*
> *parer fra mille lampade la scena* ».

## Richter e i futuristi

L'interessante esposizione di idee estetiche applicate al cinema e intitolate da Hans Richter: *Funzione del Cinema Sperimentale,* nel fascicolo 97 di « Cinema » (Milano), riguarda un periodo di attività italiana che precede di quattro anni quelle che il pittore dadaista astrattista cineasta tedesco stabilisce per la nascita del cinema di avanguardia.

Hans Richter scrive che la « orchestrazione del movimento, la gioia dinamica di muoversi (voleva dire di vedere le cose in moto) affascinò e ispirò i pittori futuristi ». I quali in questa ricerca erano Balla e i suoi scolari.

È stupefacente che Richter citi il *Nude scendent un escalier* di Duchamp e la *Boxe* di Picabia (1912) come scoperta del « dinamismo » e della simultaneità, quando fin dal 1909 il futurismo aveva fatto sentire la sua voce nel *Figaro* e quando Balla dipingeva astratto fin dal 1910, tanto che, già nel 1911, faceva quel *Violinistache* e il primo documento il *Dinamismo plastico* ritmico, ideato dal calabrese Umberto Boccioni scolaro a Roma di Giacomo Balla, dalla rappresentazione degli oggetti in moto reale che noi dicemmo *movimentismo* a distinzione.

Ancor più sbalorditivo è che il nostro vecchio camerata, in questo suo ponderatissimo saggio, dopo aver ignorato il 1909 il 1910 e il 1911, salti a pie' pari dal 1912 al 1919, data, quest'ultima, dei primi cortometraggi astratti suoi e di quelli di Wiking Eggeling. Perché mai Richter lascia in ombra per i suoi lettori questo lungo periodo di sette lunghi e attivissimi anni, mentre esso è ben in luce nella sua conoscenza? Questo gli chiediamo, esplicitamente, noi amici futuristi, col quale egli ebbe contatti per molti lustri.

Nel 1911, nelle vetrine della libreria Mantegazza di via Nazionale, e poi alla Sala Pichetti, dove tenni una conferenza presenti Marinetti e tutti gli amici futuristi, io avevo presentato la fotografia del movimento, detta *Fotodinamica Futurista,* a dimostrazione realistica della risoluzione che sembrava arbitraria tanto nel quadro di Velasquez al Prado (la filatrice) quanto nella pittura di Giacomo Balla (il violinista del 1911).

Nel 1912 pubblicai un libro con 20 tavole fotografiche intitolato *Fotodinamismo Futurista,* diffuso intensamente da Marinetti in tutto il mondo, come egli aveva costume di fare. Questo libro — che si trova in molte biblioteche e anche in quella del Museo del Cinema a Parigi — certamente, in quarant'anni, sarà capitato nelle mani di H. Richter, ove egli non ricordi con maggior precisione che Marinetti glielo spedì.

La data più remota che il nostro vecchio amico Hans Richter reca sulla « Orchestrazione del movimento » è il *Nude scendent* di Duchamp 1912. Come mai egli dimentica Giacomo Balla, che contrappose al *Dinamismo Plastico* di Boccioni, e alle *Simultaneità* di Soffici, Carrà ecc. il *Movimentismo* o rappresentazione degli oggetti in moto, visti realisticamente e tuttavia liricamente? Il Futurismo aveva avuto inizio nel 1909 e H. Richter lo sa bene. Quando i francesi scoprivano la simultaneità, tal genere di pittura veniva già praticata da venti artisti in Italia. Egli sa bene che Boccioni e Severini come poi Prampolini e tanti altri, sono stati scolari di Balla primo osservatore delle distribuzioni che la luce il colore e il movimento portavano alla materia moltiplicandone l'aspetto vero e, di conseguenza, richiedendo una rappresentazione fatta più fedelmente che nel passato; ciò che la mia Fotodinamica dimostrò. Hans Richter era un pittore del gruppo Dadaista di Berlino, movimento nato dopo il Futurismo, inutile dirlo: pittore diventato astratto, tal che oggi è noto.

« La nostra opera di ricerca del Dinamismo e Simultaneità era stata conosciuta in Germania dai manifesti di Boccioni del 1910 e dalle mostre fatte da Herwardt Walden di tutto il primo gruppo Futurista a Berlino nel 1912 e 1914. Detta esposizione fu ordinata dal gruppo della rivista *Der Sturm* diretta da Walden. Fu allora che a Berlino appresero la concezione del movimento ». Queste parole mi scrive in una lettera privata il grande pittore e scenografo futurista Enrico Prampolini. Nella recente esposizione personale tenuta a Firenze delle opere 1912-1920 di Giacomo Balla, il mio vecchio camerata Prampolini ha scritto nella Prefazione al Catalogo: « La solidificazione dell'impressionismo costituisce la base di sviluppo della pittura di Balla futurista; cioè il passaggio dalla suddivisione del pigmento colorato del divisionismo alla costruzione geometrica astratta — a se stante — delle composizioni iridescenti: N. 1, 2, 3, (1912). Questi studi, presenti nella mostra che si inaugura, sembrano giganteschi fotogrammi captati nello spazio da un immaginario occhio catodico. e, in definitiva, queste erano le vocali del *nuovo alfabeto plastico-astratto* che portava alla pittura gli schemi di un nuovo linguaggio pittorico elementare. Si passava dal pittoricismo analitico della pennellata neoimpressionista — a servizio dell'arte figurativa — alla sintesi geometrica della costruzione anti-figurativa.

Il non oggettivismo del soggetto s'identificava con l'astrazione formale: espressione autonoma a se stante.

Il passaggio dell'analisi del colore (divisionismo), alla sintesi del dinamismo plastico (futurismo), crea il complementarismo della forma-colore in movimento, la compenetrazione dei piani, la simultaneità delle linee-forza.

Lungo sarebbe illustrare la genesi o lo sviluppo dell'arte plastica futurista, che si basa sul concetto del movimento come forma-forza, mentre la teoria del moto relativo e assoluto e del trascendentalismo fisico costituiscono, conseguenzialmente, le estreme latitudini del dinamismo plastico ».

« La pittura di Balla s'inserisce nell'espressione tipica del movimento inteso come espansione plastica: rotatorio, elissoidale e a spirale. Il carattere fondamentale che egli seppe rivelare e imprimere alla pittura — vedere i suoi quadri, che datano dal 1910 al 1920 — può definirsi un riassunto costruttivo di equivalenti plastici astratti che s'identificano in una sintesi spaziale-cromatica bidimensionale ».

Avrete notato che Prampolini parla di *immensi fotogrammi.*

L'interesse cinematico di questa pittura venne forse sentito da Hans Richter nel 1912 forse per la prima volta. Comunque la sua prima esposizione è del 1919. Dal 1912 al al 1919 la *Fotodinamica* venne rifatta in Russia e nel Nord America mentre Giacomo Balla — scopritore del modo di rappresentare il movimento e maestro di tutto — seguitava la serie dei suoi quadri, oggi esposti a Firenze, appartenenti a gallerie moderne di tutto il mondo. Il numero due fu il cane bassotto che cammina da lui studiato ogni mattina davanti all'ingresso di Villa Borghese.

Negli stessi anni (1911) Alberto Bragaglia, allora scultore, modellava una ballerina girante sulla punta del piede e dipingeva i primi quadri astratti contemporaneamente a Enrico Prampolini, a F. Depero e ad altri artisti appartenenti ad ismi vari apparentati col Futurismo.

Il salto che nel suo articolo l'amico Richter fa dal 1912 al 1919 è acrobatico e gigantesco. Questo periodo, che coincide con le ricerche fatte anche a spese di Diaghilew a Roma per i *Balli Russi*, contiene una storia imponente per l'arte astratta e per i complessi plastici non oggettivi, dipinti o costruiti, mobili quali F. Depero ingegnosamente faceva.

Ripetiamo ancora che i primi futuristi di Balla sono del 1910 — subito dopo il primo Manifesto Futurista del Figaro (1909) Marinetti conobbe Richter presentatogli dal poeta futurista Vasari che viveva in Germania. Fu Vasari che lo fece conoscere anche a me a Berlino nel 1919 quando feci un viaggio in Russia partendo dalla Germania.

I futuristi, che collaborarono alle riviste d'avanguardia tedesche come *Der Sturm* e *Destaltung* mantengono costantemente rapporti intellettuali coi tedeschi, e coi russi in special modo (fu perduta con lo scoppio della Rivoluzione una intera grandiosa esposizione di quadri futuristi tenuta a Mosca). Quei quadri di Boccioni, Balla, Carrà, Severini, Russolo, Prampolini non tornarono mai più né più se ne ebbe notizia: essi oggi valgono milioni.

Dal 1911 (prima mostra della Fotodinamica) fatta con mio fratello Arturo, quello che oggi è attore di cinema, io sospiravo di fare un film modernista.

Allora il mio collaboratore più vicino era Enrico Prampolini, il quale mi illustrava, con disegni, nel 1914 una rivista a fascicoli di tema unico: gli uccelli, i pesci, le nuvole, le acque, ecc. intitolata La Ruota. Un nostro compagno ricco, Emidio de Medio, che oggi

è ancora con noi, finanziò la prima forma di un gran giornale intitolato « Cronache d'Attualità » e contemporaneamente la Casa di produzione cinematografica intitolata Novissima Film, che produsse quel *Perfido Incanto* a durata di spettacolo regolare del quale ho scritto in precedenti articoli usciti in « Cinema ». Hans Richter naturalmente seppe tutto questo da Vasari e da Valden. Il nostro film, oggi conservato al Museo del Cinema in Parigi (sul Boulevard de Messina) fu fatto — entro il 1916 — prima dell'11 settembre dello stesso anno, data in cui uscì il *Manifesto Tecnico della Cinematografia Futurista* che parlava di *simultaneità* e di *compenetrazione* cinematografiche, di *stati d'animo* cinematografati, di liberazione del cinema dalla logica, di gioco delle *sproporzioni,* di *scomposizione.* Dal dicembre 1916 al gennaio 1917 venne girato a Firenze il primo cortometraggio futurista a spese di Bruno Corra e Arnaldo Ginna, attori Giacomo Balla, Chiti, Settimelli, Marinetti e gente presa dalla strada.

Il lettore che si trovi a Firenze può cercare alla Biblioteca Nazionale un libro di Corra e Ginna *Arte dell'Avvenire* e i giornali *Il Centauro* e l'*Italia Futurista,* pubblicazioni fiorentine che recano testimonianze dell'attività cinematografica fiorentina di questo periodo. Qualche pezzo di questo film — che era lungo 350 metri — è conservato da Ginna che è il Conte Arnaldo Ginanni Corradini di Ravenna, oggi funzionario alla Direzione della Cinematografia.

Negli anni successivi alla prima guerra europea i rapporti con i futuristi tedeschi vennero ripresi, tanto che, nel 1921, Prampolini fece venire a Roma H. Richter, per organizzare la Mostra Futurista di Dusseldorf. Prampolini s'incontrò ancora con Richter a Dusseldorf, nel 1922, e successivamente si rividero a Berlino. Ma erano, ormai, anni che le stampe futuriste, a centinaia di milioni di copie nelle lingue principali, nonché i perpetui viaggi di propaganda di Marinetti e di Boccioni, e, per giunta, la conoscenza che lo stesso Hervart Walden aveva delle ideologie futuriste, avevano in tutta Europa penetrato le menti più ansiose del nuovo. Il peso e il valore di queste ricerche nostre venivano apprezzate sempre più ed accendevano perfino la curiosità dei miscredenti. Hans Richter, uomo informatissimo e « à la page », sapeva bene tutto, allora. Oggi non lo sa più.

I complessi plastici mobili, astratti, e le figure in movimento italiane rappresentate tutte prima del 1914, contengono propriamente il principio fondamentale della cosa che premeva ai cineasti d'avan-

guardia: la partecipazione del tempo nelle figure spaziali. Non è questo il fondamento del cinematografo?

Qui io parlo sempre del periodo 1910-1914, quello fondamentale. Fatti nuovi erano avvenuti, appunto nel mondo delle figurazioni: precisamente il connubio del tempo colla figura. Era il trionfo di quei giorni: la prima affermazione accertata del fatto pieno di scoperte.

L'aspirazione di riunire le arti spaziali e temporali già riservata alla danza, trovava nel cinema la sua massima soddisfazione *come scrittura.*

A suo tempo *Duerner* scriveva, anche lui senza citare i futuristi precursori: gli artisti astratti, in virtù di una necessità inferiore sono spontaneamenti passati al cinema; ed è comprensibile (Eggeling, Moholy, Richter) ma, — proseguiva — « se la rappresentazione cinematografica si fermerà alla prima osteria, essa sarà teatro. I principi del film, a loro volta, quelli del film sonoro, stanno a questa tradizionale concezione come ad una idea tradizionale dello spazio.

I cineasti d'ogni Paese intendevano fare quanto era stato previsto in Italia dal 1910 in poi e quanto era stato cinematograficamente realizzato nel 1916.

Come mai Richter abbia dimenticato la cultura italiana d'avanguardia da lui tanto prontamente appresa e tanto lungamente praticata non si capisce. Ma egli compie un'ingiustizia più verso se stesso che verso di noi! Perché la storia è storia e i *fatti* di venti artisti non sono chiacchiere.

# Scritti su Bragaglia

# Fotodinamica futurista

*di CARLO LUDOVICO RAGGHIANTI*

Una prova inattesa del rapporto specifico che vi fu tra ricerca fotografica e ricerca pittorica futurista ci è venuto da una rivista (1) che, per la sua natura e per i suoi interessi particolari, si spiega come non sia stata conosciuta dai critici d'arte.

Si tratta de « La Fotografia Artistica », rivista internazionale illustrata, fondata nel 1904, mensile, redatta in italiano e in francese, diretta dal cav. uff. Annibale Cominetti in Torino, con la consulenza artistica dei pittori Andrea Tavernier, Paolo Gaidano e Luigi Onetti, dello scultore Luigi Belli, tutti dell'Accademia di B. Arti di Torino, e con numerosi corrispondenti stranieri tra i quali si notano alcuni dei maggiori fotografi del tempo, come A. Lumière, Carlo Brogi, P. Nadar, Boehne, Hildebrand, Dührkoop, Perscheid, Lunel, Latham, Moffat, Mortimer, ecc. (ne conosciamo soltanto le annate 1913-1916).

Nel numero del maggio 1913 (V della X annata), pagg. 71-75, si legge un articolo del poligrafo Edoardo Di Sambuy, dal titolo: *La fotodinamica futurista di Anton Giulio e di Arturo Bragaglia.*

L'articolo è assai più intelligente e spregiudicato di molti più moderni che ci è accaduto di leggere, e perciò è utile trascriverne le parti essenziali, e sunteggiarne le altre data anche la singolare importanza del documento.

Il Sambuy premette un'avvertenza sul pericolo dei misoneismi in arte, e citando l'Ardigò raccomanda di non giudicare superficialmente, senza cercare di intendere le ragioni delle nuove ricerche, tra queste il fenomeno del futurismo, « nuova tendenza, la quale appare alla grande maggioranza affatto inesplicabile, mentre essa è

(1) Bottega d'Erasmo, Torino, ottobre, cat. n. 358.

un prodotto normale dei tempi nostri, e cioè dello stadio in cui si trova il pensiero umano ».

Esponente di questo è la dottrina speculativa circa l'esistenza di un universo a più di tre dimensioni, di cui non è possibile dare un concetto fisico, bensì matematico, come ha fatto per esempio il Riemann, mentre fisiologi quali Elie de Coyon confermano tale esistenza, sebbene non data dalle percezioni. « Pertanto — aggiunge il Sambuy — l'idea della possibilità di un mondo a quattro dimensioni è penetrata, poco alla volta, in un mondo quasi surrettizio nella subcoscienza delle persone pervenute ad un certo grado di cultura, e vi si è annidata. Dal sottostrato di questa idea è germogliato il futurismo grafico ».

« La precipua e peculiare tendenza del futurismo grafico si è di fornire una rappresentazione dei corpi non più allo stato di riposo (poiché un aspetto unico di essi, in un dato istante del movimento, equivale ad un riposo istantaneo), ma in un movimento effettivo. E perché ogni movimento scandesi in pause e spostamenti, così i futuristi ci rappresentano le une e gli altri ». Come si vede, il Sambuy traduce con molta esattezza il nuovo concetto naturalistico espresso dai manifesti futuristi, e così le sue giustificazioni psicofisiche e meccaniche.

« V'ha poi ancora — continua lo scrittore — la compenetrazione dei corpi a tre dimensioni entro quelli a quattro dimensioni: fenomeno che noi non possiamo conoscere se non per via indirettissima; cioè perché altrimenti non sapremmo spiegare taluni fenomeni accertati, ma affatto incompresi. Di questo pure i pittori futuristi pretendono darci la rappresentazione grafica, presentandocene una proiezione sopra una superficie a due dimensioni ... In sostanza il futurismo graficamente si esplica coll'introduzione dell'elemento *tempo,* quale quarta dimensione nello spazio; concetto questo che, probabilmente, all'insaputa di molti futuristi, e per altre vie parallele, è stato seriamente discusso da matematici insigni ».

Fatte queste premesse, e stabilita così la serietà delle ricerche futuriste, in quanto esse contribuiscono a rendere percettibile al nostro intelletto la nozione della possibilità di un universo quadridimensionale, il Sambuy passa a commentare l'esperienza dei Bragaglia.

« I signori Bragaglia hanno trasportato il tentativo futuristico nel campo fotografico. Questo loro ardimento non ha solamente il valore di un bel gesto polemico, cioè per corroborare col documento il fondo realistico del futurismo pittorico, ma vale di per se stesso

ad aprire nuove inesplorate vie nell'arte fotografica, di cui essi sono valenti cultori ».

Lo scrittore, che richiama la sua anzianità e come pioniere della fotografia si definisce *homo collodii testis,* pure non ricordando qui le precedenti esperienze di Marey e d'altri tiene a ricordare che in un'epoca quasi antidiluviana, quella dell'introduzione delle prime lastre al gelatino-bromuro, egli stesso e Luigi Cantù usavano fotografare sulla spiaggia di Alassio le bagnanti che andavano in mare, registrando « effetti alquanto consimili a quelli che ora espongono i signori Bragaglia »; e perciò dichiara che « simili risultati non *gli* hanno arrecato molta meraviglia ». Anche sulle loro lastre accadeva che la maggiore o minore accelerazione del movimento fisico, la maggiore o minore durata della pausa, il campo degli spostamenti venivano registrati con immagini sgranate, e specialmente le immagini chiare assumevano proiezioni prolungate.

Il Sambuy considera l'obbiezione fatta ai Bragaglia: che significa ed a che giova la ripetizione dell'immagine? e spiega: anzitutto, la ripetizione è una figura retorica accreditata, e positiva, che trova riscontro nella natura; ed infine le immagini ripetute non sono affatto identiche meccanicamente, e da ciò il loro interesse. « Vi sono poi in altre (fotografie) degli spostamenti del corpo, o di una parte di esso in evoluzione, che assumono nel loro insieme una straordinaria efficacia plastica: ci par quasi di vedere tornito nello spazio un nuovo corpo generato dalla rivoluzione di una sagoma, a noi famigliare, ma che ci si rivela stilizzata, perché molto semplificata. Alcune altre delle fotografie esposte sono un poco più complicate, ma dal completto rileviamo com'esse ci presentino sempre gli elementi di un paragone immediato tra i vari stadi per i quali passa il corpo nel mutare posizione ».

Il Sambuy è accorto, e quindi dimostra di tener presente, come si doveva, anche l'esperienza cinematografica, e così ragiona questo punto: « Ci si obbietterà — egli dice — che assai meglio compirebbe quest'analisi il nastro cinematografico, ma questo peraltro non è vero, e per varie ragioni. Anzitutto perché le vignette, distinte tra di loro, del nastro cinematografico, difficilmente si prestano ad uno stretto paragone, che si presenti a noi in un solo colpo d'occhio; un solo semplice movimento ne abbraccia troppe nell'intero suo ciclo. A questo paragone si oppone ancora la minutezza loro, se nella grandezza originale; e, se sufficientemente ingrandite, vi si oppongono ancor maggiormente le complessive dimensioni. Non

parliamo poi della *normale* proiezione, perché questa ci darà la sintesi e non più la analisi del movimento; impossibile riesce quindi un paragone analitico ». Abbiamo sottolineato la parola *normale,* perché evidentemente, dicendo ciò, il Sambuy conosceva sia l'effetto, tutto diverso ed analitico, della pellicola proiettata al rallentatore (casualmente o volontariamente, cioè per incidente o per modificazione del « passo »), sia quelle pellicole « girate » al rallentatore, o accelerate, nelle quali era bene avvertibile la successione dei movimenti articolati e quasi scanditi. Tuttavia ha ragione nell'osservare che la Fotodinamica ottiene di poter *fissare* gli stadii di una successione di posizioni o di moti, con quella *simultaneità* visiva, che era appunto tra le teorizzazioni più caratteristiche dei futuristi.

Segue da parte del Sambuy un altro inciso « filosofico »: « Notava William James che lo spirito matematico organizzava il movimento a modo suo, assoggettandolo ad una definizione logica; il movimento viene allora concepito come *il fatto di occupare una serie di punti successivi dello spazio corrispondente ad una serie di movimenti successivi del tempo.* Con una tale definizione — continua egli — noi sfuggiamo completamente a quanto vi è di confuso e di puramente personale nella sensazione. Ma non sfuggiamo noi forse (si chiede quindi) anche altrettanto completamente alla realtà sensibile? Comunque sia l'essenza del movimento, questo non è certamente il riposo; ma la definizione anzidetta, fornitaci dalla analisi del movimento, rispecchia il riposo assoluto. Essa ci dà delle *posizioni,* determinabili in un numero indefinito, ma senza dirci come il corpo passi dall'una all'altra posizione. Le posizioni così concepite, per quanto grande sia il numero di esse, non contengono in loro stesse nessun elemento di moto. Ed il sofista potrebbe quindi spingere il suo ragionamento sino al punto di dichiararci che l'intelligenza nostra considera il movimento come « non esistente ». Anche l'apparecchio fotografico, in sé e come tale, per quanto si possano usare otturatori e 1/5.000 di secondo e più, se lasciato puramente registrare darà fotografie nitidissime di qualsiasi fenomeno naturale, anche il più furioso, ma « irrigidite, diacciate e immobilissime ». La fotografia obbiettiva nega il movimento come un'*assurdità* giunge alla stessa conclusione del razionalista sopra descritto.

« La Fotodinamica, creata con questi primissimi saggi dai signori Bragaglia, agisce assolutamente all'opposto. Essa ci presenta la continuità del movimento con le sue pause e con le sue accelerazioni; e quando essa sarà ancora perfezionata ci rivelerà dei segreti che il

cinematografo non ci può svelare, e che d'altronde esso non ha mai preteso di darci, limitandosi finora ad essere uno spettacolo e nulla più (2). È bensì vero che esso ebbe le origini sue negli studi analitici del moto degli animali, compiuti per iscopo scientifico dal

---

(2) Giacché rievochiamo testi interessanti, e non riscontrati dalla critica moderna, è utile ricordare l'articolo di ERNEST ESCLANGON: *Le cinématographe et la science, applications à l'astronomie* (in « Revue du Mois », Paris, août 1914, IX, tome XVIII, pagg. 129-165). L'Esclangon era studioso dei problemi del movimento traslatorio, e aveva pubblicato (in « Revue des Idées », 15 janvier 1909) uno studio sulla navigazione aerea in relazione al volo planato degli uccelli, con uno scorcio storico su Leonardo ecc.; la « Revue du Mois » era la rivista francese più vicina al pensiero scientifico, e vi scriveva tra gli altri il Poincaré.

L'Esclangon indaga quelle che per lui scienziato sono le proprietà più interessanti del cinematografo. « Microscopio di un genere nuovo » (scrive a pag. 132 segg.), « il cinematografo permette di *disseccare* il tempo, di *rallentarne* o di *accelerarne* il corso, e questo carattere di *ingrandimento*, in qualche modo a volontà, del tempo, costituisce uno strumento prezioso » (si noti come lo scrittore abbia più precisa consapevolezza della capacità del cinema, rispetto al Sambuy).

« Quanti fenomeni la cui evoluzione è troppo rapida restano sconosciuti perché precisamente si svolgono con una rapidità che li rende inafferrabili? Il meccanismo della nostra visione è impotente a mostrarci distinti dei fenomeni che si succedono a meno di un decimo o di un quindicesimo di secondo; il potere separatore cronometrico della vista è limitato, così come è limitato il suo potere separatore ottico; come del resto sono limitate tutte le nostre sensazioni, nello spazio come nel tempo. Ma c'è di più. Anche quando le modificazioni successive di un fenomeno restano comprese nei limiti del nostro potere separatore cronometrico, il nostro cervello può essere impotente ad analizzarle in maniera sufficiente, benché abbia il sentimento della loro esistenza. Il ricordo visivo ha anche esso dei limiti. Se le sensazioni si succedono troppo rapidamente, per così dire si cacciano l'uno l'altra dal nostro spirito; il ricordo preciso, dettagliato delle fasi scomparse si attenua o si spegne, via via che si svolgono le fasi successive.

« Ora il cinematografo ci permette, conservando la vita ai fenomeni e i loro rapporti nel tempo, di ingrandire la durata di evoluzione, di osservarne a piacere le forme successive, che, nella realtà, avrebbero potuto sfuggirci interamente.

« Nei fenomeni di successione rapida, ma periodica, la stroboscopia ci aveva da tempo condotto al medesimo risultato ...

« Se il cinematografo permette di *amplificare* il tempo, può egualmente *contrarlo* ... e ciò si applica a fenomeni di svolgimento abbastanza lento ... È così che il cinematografo ci fa assistere, in pochi minuti, allo sbocciare di un fiore, al crescere di una pianta, al fenomeno della marea ... in generale, la contrazione del tempo potrà presentare minore interesse della sua *dilatazione*: chi può il più può il meno, e dal momento che si può a volontà verificare e analizzare tutte le fasi di un fenomeno, ci può essere minore interesse ad accelerarne visualmente lo sviluppo. Ma una tale conclusione sarebbe evidentemente troppo assoluta. Anzitutto, contraendo il

Marey: ma subito dopo esso ha tralignato. Ben più grandi e importanti possono essere i risultati degli studi fotodinamici ».

E il Sambuy ne espone le ragioni. Il cinematografo, secondo lui (è questa un'opinione evidentemente infondata, che giova lasciargli), « per la stessa sua nativa meccanica non può segnare il ritmo del movimento, e ci suddivide questo arbitrariamente, sebbene in modo

---

tempo, il cinematografo potrà dare la vita a cose che presentano una immobilità apparente; amplificando i contrasti, certi caratteri successivi dell'evoluzione che erano sfuggiti all'osservazione diretta, perché la lentezza del loro sviluppo non svegliava abbastanza l'attenzione, possono essere afferrati ... Ma c'è di più. Certi elementi che sfuggono alla percezione visuale quando sono immobili, o sembrano tali, diventano immediatamente visibili quando sono immobili, o sembrano tali quando si animano e si spostano; il movimento sveglia e attira l'attenzione; l'immobilità la lascia indifferente; lo sguardo errando a caso tocca tutto senza fissare nulla.

« C'è una relazione molto stretta tra mobilità e visibilità degli oggetti ... con l'accelerazione del tempo, il cinematografo può perciò, facendo manifestare al nostro occhio di mobilità, permettere l'osservazione di caratteri o di trasformazioni che ci sarebbero sfuggiti con uno studio diretto di certi fenomeni.

« Certe realtà visive sfuggono o si riducono ... la sensazione visuale del movimento e della mobilità è realizzabile soltanto, con tutti i suoi vantaggi, per via cinematografica ...

« Se il cinematografo è un *occhio* capace di vedere molto ed insieme, di vedere rapidamente e di serbare indefinitivamente il ricordo delle *sue* sensazioni, esso può anche essere un *cronografo* molto perfezionato e preciso, che può prestarsi alla combinazione di misure del tempo e delle grandezze geometriche, materializzando, per così dire, la cinematica dei movimenti a una scala cronometrica inaccessibile ai nostri sensi ».

Di questo testo che è funzionalmente scientifico, interessa a noi soprattutto di sottolineare le definizioni, molto chiare e precise, del cinema come « microscopio del movimento », capace di « dilatare » il tempo, rappresentando processi di sviluppo e di successione, e con questa separazione di consentire l'analisi pragmatica delle forme visuali in movimento. Il fenomeno delle osservazioni dello Esclangon è evidente, e del resto conforme al suo interesse e al suo intento: ma non diverso è il fenomeno delle dottrine futuriste, proprio nella parte che fonda l'operazione rappresentativa sulla persistenza delle immagini, sulla loro frequenza, sulla loro dinamica affidata alla loro successione analitica da ricomporre visualmente.

I saggi trascritti e commentati danno un'idea abbastanza viva degli interessi, delle letture, dei temi di discussione di quel momento: lo scientifismo, la psicologia, le filosofie associazionistiche o vitalistiche, le nuove rappresentazioni del mondo fisico sono una parte notevole del contenuto delle estensioni e delle poetiche prima cubiste e poi futuriste; cinematografo e fotografia del moto, stereoscopia e stroboscopia vengono, come si vede, analizzate e discusse con i medesimi interessi con cui si assumono le nuove ricerche pittoriche, ed entrano in circolo con queste, in un clima di cultura generale omogenea.

assolutamente regolare, ma indipendente affatto dal ritmo; poscia nella proiezione ci ricompone il movimento; ma né l'analisi ne tanto meno la sintesi ci dànno il modo di studiare a fondo il movimento. Il cinematografo inoltre partecipa del difetto dell'obbiettivo fotografico: ci fornisce cioè una visione monoculare, mentre la visione nostra normale è binoculare. Esso ci presenta insomma uno spezzatino di realtà disseccata e meccanicamente disintegrata ».

La Fotodinamica, invece, « registra consecutivamente tutte le fasi, accelerazioni, rallentamenti e pause del movimento in un modo *continuo,* com'esso realmente avviene ». Il cinematografo divide il tempo come il cronometro, cioè a sbalzi, la Fotodinamica si presenta come si presenta, all'osservatore, il moto solare visto attraverso una specola astronomica, come un incedere perfettamente continuo.

« Io vedo nell'avvenire della Fotodinamica i moti ritmici trasmutarsi in curve armoniose *continue,* e non già interrotte e saltellanti vedo quando sia il corpo convenientemente illuminato, dalla evoluzione delle membra generarsi dei corpi nuovi nello spazio, i quali scompariranno nell'atto stesso della loro generazione, ma di cui intanto sarà conservata memoria visibile dalla lastra fotografica; vera materializzazione di forme scomparse prima ancora di essere state complete. E questo studio, se non altro, gioverà all'estetica ». Il lettore avvertito noterà con qualche meraviglia non solo la rispondenza del testo del Sambuy con alcune parti delle teoriche e delle prassi futuriste, ma l'anticipazione di talune teoriche « astratto-surrealiste », come vengono chiamate, che intendono cogliere aspetti e fasi germinali o transeunti della natura.

Lo scrittore prevede però anche un altro risultato della Fotodinamica, di maggior momento: « noi avremo cioè registrate le espressioni successive dei moti dell'animo, tradotte dalle pause, dalle esitazioni, dalle trepidazioni, tanto come dal prorompere violento, o dall'abbandonarsi accasciatamente al suolo. Sarà questo uno studio psicologico della più alta importanza, ed in pari tempo, in abili mani, potrà riuscire in sommo grado emozionante ». Ed a questo punto, citazioni di testi, che sono anche alcuni testi sicuramente letti e apprezzati, anzi condizionanti per le teoriche futuriste, sintomaticamente.

« Se io non erro — scrive il Sambuy — ad una tale nuova indagine scientifica applicare si conviene le parole di Henri Bergson: " Nella mobilità vivente delle cose l'intelletto si preoccupa di segnare delle stazioni reali o virtuali, ossia nota delle partenze e degli arrivi;

è tutto ciò che importa al pensiero dell'uomo, in quanto semplicemente umano. Afferrare ciò che accade nell'intervallo è più che umano. ma la filosofia non può essere altro che uno sforzo per trascendere la condizione umana " (« Introduzione alla metafisica », trad. di G. Papini, Carabba ed.). Mentre l'usuale fotografia registra delle *stazioni isolate,* mentre il nastro cinematografico salta da una stazione all'altra, siano pur esse prossimissime, ma pur sempre staccate tra di loro ... nella Fotodinamica la continuità della traccia precisamente *afferra ciò che accade nell'intervallo,* secondo le parole dianzi citate, e per questo verso, essa riesce una fotografia trascendentale, dandoci, sia pure pallidamente, una nozione dell'universo a quattro dimensioni, estraneo appunto *alla condizione umana.*

Forse un qualche perfezionamento tecnico, che i Bragaglia tentano, specialmente avendo riguardo alla complessità grande dei movimenti composti, potrà essere introdotto mediante più acconci apparecchi, sicché l'aggrovigliata matassa risultante dalle traccie sovrapponentesi, riesca più agevolmente districabile. Il pubblico allora non riderà più, inconsultamente; poiché avrà imparato a *leggere* la nuova *grafìa,* realmente assai meno convenzionale di quante sinora siano state in uso, perché maggiormente corrispondente, quest'ultima, alla complessità delle sensazioni molteplici che in noi contemporaneamente si sovrappongono ad ogni istante, e che vanno di continuo tumultuosamente variando.

« Udite a questo proposito William James: " Nell'origine il movimento ci dà una sensazione confusa di cui la forma primitiva si ritrova forse meglio che altrove nel fenomeno della vertigine ... nella vertigine noi sentiamo che il movimento *esiste,* e che esso è più o meno violento e rapido, che va in una data direzione oppure in un'altra, ecc. Ora la vertigine visiva è, il più delle volte, provocata da disaccordo tra le due percezioni del movimento, quella fornita dall'apparecchio interno dell'orecchio, e quella fornita dalla visione ... ".

« Nella Fotodinamica noi abbiamo una sola sensazione, quella visiva, e dall'altra noi sentiamo la mancanza. Ma talune fotografie, tra quelle esposte, possono fornire un lieve senso di vertigine visiva; questo ci prova che esse contengono gli elementi vitali del movimento ».

« Io non assevero — conclude il Sambuy — che tutto quanto ho veduto esposto dai signori Bragaglia mi abbia interamente soddisfatto (tuttavia considero come, quelle odierne, siano le prime ricerche ese-

guite dai due giovani dopo la concezione originaria e la creazione più o meno completa del loro sistema fotodinamista).

Però tutto ciò mi lascia pensoso e convinto che in questi buoni principii sia adombrata una grande arte nuova, la quale non tarderà ad imporsi con l'evidenza sua e ad acquistare numerosi proseliti e cultori ».

L'articolo del Sambuy è illustrato da quattro fotografie (3) che riproduciamo: 1) *Portrait poliphysionomique du poète futuriste Lucien Folgore*; 2) *Allume la sigarette et jette l'allumette*; 3) *L'homme qui marche*; 4) *Le soufflet.*

Notiamo intanto come queste esperienze dei Bragaglia siano scomparse dalla memoria degli studiosi d'arte non solo, ma di fotografia, ed evidentemente senza giustificazione, data la rilevanza estetica del fenomeno. Nella bella e folta « *Mostra storica internazionale della fotografia* » organizzata nel quadro della Triennale di Milano nel 1957, con la partecipazione della ingente e preziosa collezione Gernsheim, queste fotografie mancavano (è vero che mancava anche Marey, forse ritenuto di interesse solo « scientifico »: ma c'era Muybridge, che è altrettanto se non più scientifico, nell'intento e nei risultati).

Nel volume documentario « *Archivi del futurismo* » (a cura di Maria Drudi Gambillo e di Teresa Fiori; Roma, De Luce, 1957) il problema non viene molto illuminato. Il Marinetti, scrive al Soffici nel luglio 1913, mandandogli l'*avviso* (stampato in « *Lacerba* » del 15 luglio 1913) concernente il « *Fotodinamismo futurista* » di Anton Giulio Bragaglia, pubblicato a Roma nel 1913. L'accordo, che se ne desume, col Marinetti non era però condiviso dal Boccioni, il quale scrive a G. Sprovieri il 4 settembre 1913: « Mi raccomando, *te lo scrivo a nome degli amici futuristi,* escludi qualsiasi contatto con la fotodinamica del Bragaglia. È una presuntuosa inutilità che

---

(3) I titoli sono scritti in francese. Le fotografie non sono datate, ma dai documenti che citiamo è desumibile che furono eseguite nel 1912-13, più probabilmente nel 1912, e forse prima. Il parallelismo con le ricerche futuriste è palese. Ma l'importanza della sperimentazione artistica dei Bragaglia si riprova anche da altre circostanze ulteriori, più note: Man Ray produce alcune fotografie « astratte » dopo il 1920; Moholy-Nagy soltanto negli anni 1922-23 e seguenti, nella *Bauhaus,* pubblica i suoi fotogrammi e fotomontaggi di analisi spaziale e dinamica delle forme (ancora teorizzata nel suo libro postumo, dal titolo così caratteristico, *Vision in Motion,* Chicago, 1947).

danneggia le nostre aspirazioni di liberazione dalla riproduzione *schematica* o *successiva* della statica e del moto. Per l'iniziazione elementare quello che Balla HA FATTO. Quello che farà sarà certamente superiore. È giustissima la suddivisione che tu fai nella lettera a Marinetti — immagina dunque se abbiamo bisogno della grafomania di un fotografo positivista del dinamismo ... Dinamismo sperimentale. Il suo libercolo mi è sembrato, e così agli amici, semplicemente mostruoso. Grottesca la prosopopea e l'infatuazione sull'inesistente — (quello che ti dico su Bragaglia tienilo per te perché lui personalmente mi è simpatico) ».

La lettera del Boccioni ha bisogno di essere commentata. Intanto, la reazione è, sintomaticamente, violenta: in confronto, mettiamo, all'indifferenza o all'accettazione del manifesto della cucina futurista o del manifesto della lussuria futurista di Valentine de Saint-Point, certo un po' meno serii dell'esperienza fotografica dei Bragaglia.

La repugnanza è quasi troppo rigorosa. Sebbene l'interesse per il cinematografo sia posteriore (il relativo « manifesto » è del 1916, ed è assai generico, benché vi si affermi la natura essenzialmente visiva del cinema e la sua capacità di simultaneità e di compenetrazione rappresentativa, come in pittura, vincolata però anch'essa all'*analogia* — tipica formula positivista — cioè alla tematica letteraria detta « polisensibilità » degli « stati d'animo » psicologici), risulta da molti lati che l'« arte nuova » non aveva lasciato indifferenti i futuristi, invasati di ogni manifestazione della vita e della tecnica moderna. Le abominazioni della fotografia e del fotografismo spesseggiano, nei manifesti, nelle prefazioni e nelle lettere futuriste: non si tratta soltanto della polemica contro il verismo, l'imitazione, l'accademismo, però.

La lettera del Boccioni attesta due cose interessanti. La prima è l'aspirazione (segno di un'inquietudine, di un problema attuale) a liberarsi (dunque da qualche cosa che era stato) dalla riproduzione schematica o successiva della statica e del moto. Il « *Manifesto tecnico della pittura futurista* » (1910) e altri testi affermano di voler eternare la *sensazione dinamica,* il nucleo centrale dell'oggetto in quanto esso sta e si muove nello spazio atmosferico, ecc.; ma stile del movimento, rappresentazione dell'ambiente scultorio, delle linee forza, percezione dei corpi come zone plastiche, modellazione della atmosfera e quant'altro (« *La scultura futurista* », 1912) non significa essere fuori, appunto, dall'oggettivismo della « riproduzione », e

sia pure di un tipo nettamente diverso da quella tradizionale e avversata; come in altri settori della cultura, irrazionalismo si sposava facilmente a scientifismo, restando pensiero ed estetica sostanzialmente realistici o naturalistici.

La dichiarata aspirazione è dunque spia di una preoccupazione, del resto artisticamente giusta, del Boccioni: il quale avverte, sia pure non formulandoselo con ultima chiarezza, che se anche una tecnica riproduttiva diversa, quella fotografica, può raggiungere l'effetto di eternare la *sensazione dinamica,* ne derivano serie conseguenze per la teorica-prassi futurista della rappresentazione pittorica o scultoria, svolta poi in termini ancora antichi (dipingere coi colori, modellare con la creta), rispetto al mezzo « scientifico » e certo più moderno dell'apparecchio fotografico, una di quelle macchine che certamente rientrano nella celebrazione marinettiana. L'articolo di Sambuy (ma può darsi che ve ne siano stati altri) prova che si dava alla « *Fotodinamica* » dei Bragaglia un'interpretazione, o polemica o positiva, che la unificava alla pittura futurista: contro il pericolo di una svalutazione di questa, perciò, insorgono Boccioni ed i suoi amici pittori e scultori.

Il secondo elemento interessante è l'accenno, che pur velato non mi sembra meno chiaro, al Balla, cioè al pittore di cui abbiamo indicato i puntuali ricorsi fotografici: ha appunto fatto lui, dice Boccioni, quelle riproduzioni della successione e del moto, che inutilizzano il dinamismo fotografico (e notiamo come Boccioni sia poco complimentoso col suo camerata in futurismo, chiamando le sue pitture, in verità dimostrative e diagrammatiche anche troppo, « *iniziazione elementare* », sperando in meglio).

Queste manifestazioni contemporanee provano dunque, per varia via ed in vario modo, che le connessioni tra futurismo e fotografia del movimento vi furono effettivamente: come poteva ricavarsi anche soltanto dall'esame dell'intrinseca costruzione delle opere e della loro « ottica » particolare. Edoardo di Sambuy, per quel che ci sembra di ricordare, fu barone e colonnello di cavalleria: un bello esempio di intelligenza spregiudicata, da ricordare oggi e non solo agli « inconsulti ». Il suo articolo rischiara una situazione storica che oggi ha trovato dignità archiviale in attesa di trovare migliore sistemazione critica.

Ci è riuscito impossibile venire in possesso dell'introvabilissimo « *Fotodinamismo futurista* » di Anton Giulio Bragaglia: che poteva a buon diritto trovar posto nei citati *Archivi del futurismo.* Non sap-

piamo quindi fino a qual punto l'articolo del Sambuy rifletta le idee del Bragaglia, ma quanto se ne può indurre basta a confutare decisamente le due espressioni del Boccioni, e ad accertare che il manifesto bragagliano fu almeno altrettanto fondato e giustificato di quelli del medesimo Boccioni. Con questo in più, forse: che il Bragaglia aveva inteso la piena dignità e la piena capacità estetica della fotografia; il che non meraviglia in colui che in seguito doveva manifesare idee tanto chiare sul teatro, rispetto ai suoi tempi. Non resta che invitare il famoso regista teatrale ad illuminarci ancora con i suoi documenti e con i suoi ricordi.

(« Selearte », a. VII, n. 39, gennaio-febbraio 1959)

# La scenoplastica e le esperienze degli "Indipendenti"

*di VIRGILIO MARCHI*

Sappiamo come la scena passata fosse opera d'architetti edilizi, o di quei mirabili decoratori che per il loro sapere classificammo altra volta accanto agli architetti veri e propri.

Di fatto la scena classica era parte integrale della fabbrica e gli scenografi barocchi intendevano risolvere il problema delle distanze dipingendo, su quinte e fondali, magiche architetture a grande valore chiaruscuristico che, per illusioni prospettiche, s'inseguivano nelle più lontane profondità spaziali. Il realismo impressionista tolse la scenografia dall'ambito architettonico portando seco i pregi e i difetti della pittura di tal genere. Ad ogni modo ne nacque una somma d'esperienze per cui oggi, tenendo conto degli ultimi risultati cromatici, delle luci elettriche e di tutte quante l'antiche e moderne invenzioni, possiamo aspirare a un rinnovamento plastico della scena cui gli architetti debbono tornare a portare il loro prezioso contributo di costruttori.

È raro il caso di moderni architetti scenografi (Mancini-Brasini pel cinematografo) mentre è frequente il caso di pittori o scultori che s'improvvisano architetti per l'occasione (Cambellotti). A parte il fatto che, in un certo senso, esiste architettura anche nell'accozzo di semplici vibrazioni luminose sopra un fondo unito (a cui un intelligente *metteur en scène* può bastare), c'è un ramo principale della scenografia che è essenzialmente costruzione, adunata di masse corporee, che è un fatto plastico cioè architettonico.

Dando corporeità, ossia sviluppando in tutte le dimensioni l'oggetto scenico ne risulta un teatro del volume intimamente legato al disegno onde il volume stesso prende forma determinata. Rendere impressioni e stati d'animo col solo colore sapientemente distribuito in zone alte, basse, vicine o lontane può essere sufficiente, ma può

anche essere troppo poco. La fuga d'una linea furbamente alterata, aumenta emozione all'ambiente e stupore nella folla. Non intendiamo con questo il comune trucco prospettico, ma un vero senso astratto di una speciale prospettiva interiore che potremo chiamare: prospettiva psicologica.

Riducendo all'essenza strettamente utile e unendo fra loro le risorse coloriche e volumetriche della tecnica si ha un teatro sintetico saturo di senso psicologico e più potentemente emotivo.

Ripetiamo che la costruzione del volume e la previsione del dispositivo scenico non è oggi solo un fatto artistico empirico, ma una virtù architettonica che unisce arte, pratica e scienza a servizio di sempre pronte facoltà d'indagine e d'intuizione. Per questo scopo invitiamo gli architetti edilizi a por mente ai nuovi problemi e dedicarsi con passione alla scoperta dell'infinite possibilità che offre la tecnica teatrale. Pensiamo che, aiutata da quel tanto di senso psicologico compatibile con le necessità dell'azione lirica, la costruzione scenica volumetrica — o scenoplastica come vogliamo propriamente chiamarla — non è che una deformazione della normale costruzione dell'architetto dinanzi agli scenari immensi della natura, delle folle e del dramma della vita quotidiana.

L'architettura edilizia stessa può assumere aspetti di teatralità impressionante di fronte ai quali quella teatrale diviene cosa molto più lieve.

I grandi architetti furono grandi scenografi, ma sempre in linea di conseguenza e complementare.

* * *

Scandagliando fra gli ultimi tentativi di rinnovamento scenografico e scenoplastico prodotti in Italia (ricordiamo di nuovo quelli del Ricciardi e del Bragaglia all'Argentina, del Balla al Costanzi), quelli del Teatro degli Indipendenti interessano sovratutti per le loro conclusioni e per gli orizzonti che hanno aperto nel campo dell'allestimento.

Durante cinque mesi d'attività — sopra i sei metri e cinquanta quadrati su un'altezza di nove, privi della post-scena ma armati al completo delle risorse meccaniche — si sono raggiunti effetti veramente miracolosi che meriterebbero il ripetersi su vasti teatri con sicuro successo.

Cose nuove sono apparse in una smagliante atmosfera nuova e cose vecchie sono risorte rinfrescate da una doccia di luci che l'hanno rese più gradevoli al nostro occhio esigente.

« Les petits riens », sull'azione di Moscardelli per la musica di Mozart, hanno tessuto la loro delicata trama pastorale sullo sfondo futurista del pittore Olosievicz.

Con « All'uscita » e con « L'uomo dal fiore in bocca » di Pirandello, si può dire che A. G. Bragaglia abbia raggiunto i più soddisfacenti effetti della sua luce psicologica creando intorno ai personaggi e agli spettatori, quello speciale « clima » che il Suckert con efficacia spiegò in un recente articolo.

In virtù di pochi elementi di scena (due scure masse di case e due lampioni, oppure l'antica nicchia romana del teatro messa a nudo) e di poche luci derivanti da batterie di riflettori generali, ribalte, bilance e riflettori localizzatori egli riuscì a letterarizzare o drammatizzare l'ambiente con efficacia unica più che rara. Né l'esperienza degli *Indipendenti* si ferma a questo genere ma, combinando con minimi ed economici mezzi le più originali ed eleganti forme dell'arredamento (« Colui che parlò al marito di lei » di Shaw; « Il paradosso della felicità » di Contini; « Il dramma del n. 77 » di Giovannetti e Sommi), ha tentato il più difficoltoso problema della variazione luminosa a seconda dei passaggi di stati d'animo (« Valse frenetico », nella rappresentazione dei « Tre amanti »).

Importanti effetti di luce fantastica furono pure raggiunti dalle scene futuriste di Prampolini per « La guerra » di Balilla Pratella e nella « Circe » di E. Reggio su architettura del sottoscritto.

Altrettanto importanti effetti si ottennero con l'elemento mobile: ad esempio nella « Bajadera dalla Maschera Gialla » del Santoliquido ove, per rendere maggiormente l'idea della pesantezza soffocante dell'aria nella fumeria d'oppio, il plafone scendeva lentamente all'altezza dei personaggi.

Di pari passo a questi resultati occorre ricordare quelli relativi alla costruzione scenoplastica, di cui abbiamo accennato teoricamente, la quale dà il calcio definitivo alla costosa pittura delle carte e dei teloni. In altro momento diremo delle risorse particolari di una simile messa in scena.

Ora ci contenteremo d'accennare all'allestimento del Bragaglia per « La Torre Rossa » su musica di Sommi Picenardi e in special modo al secondo atto in cui una teoria di blocchi forma la sintesi d'una piazza turrita, suggestiva e colma di tragicità. A questa segui-

rono alcuni esperimenti prospettici della scrivente, operati col più grande sforzo distributivo per la ristrettezza dello spazio: e cioè: « La fantasima » di Luciani su antiche canzoni italiane, per cui la scena, di stile antico, venne divisa in una camera con alcova nel secondo piano, e un esterno, profondissimo per mezzo di vivificanti trucchi luminosi; « Malagueña » di Comandini su canzoni spagnole dove gli elementi architettonici di un *patio* furono ridotti ad una formula sintetica tanto semplice quanto completamente efficace di colore locale; « Don Pasqualotto » di Bragaglia, su canzoni napoletane, che segnò il massimo raggruppamento d'elementi possibili su un palco di quelle dimensioni.

A queste si unirono « Il Furioso » di Scardaoni su musica di Pergolese e scena di Bragaglia sezionata su due piani inferiori e uno superiore; del medesimo quella del « Sansone » di Spaini ed altre ancora nonché alcune scene di genere del Valente e del Micaeloff.

Notevole poi l'argomento dei figurini di cui parleremo un altro giorno.

* * *

Dai brevi cenni sulla messa in scena e dall'esperienza acquistata sera per sera sulla ribalta degli « Indipendenti » con sacrificio e abnegazione non lieve — cui dobbiamo aggiungere l'entusiasmo dell'ottimo Rondini e dei suoi macchinisti — ci siamo convinti sempre più che l'arte d'avanguardia sola può aprire vaste vedute nel futuro campo scenico. L'importante sarà divulgare nei maggiori teatri le esperienze fatte e che hanno ottenuto un vero consenso fra gli intellettuali d'ogni genere.

Ritrovato modernamente l'orientamento del progresso scenografico noi italiani potremo fare molto ritornando in questo maraviglioso e stupefacente ramo dell'arte, capaci e bravissimi.

(« L'Impero », Roma, 21-VI-1923)

# Il nostro Copeau: Anton Giulio Bragaglia

di *ANTONIO ANIANTE*

Bragaglia rappresenta, tra i novatori italiani, il sostenitore della tendenza che apprezza gli ammaestramenti della tradizione. (Marinetti e i futuristi sono estremisti; Bragaglia e gli Indipendenti, come futuristi dissidenti, sono moderati). Bisogna creare il nuovo in colleganza all'antico. La coscienza storica influenzerà malamente la creazione del nuovo, manterrà intanto i caratteri della razza.

La caratteristica peculiare di Bragaglia e dei suoi è però l'attività positiva realizzatrice.

Infatti Bragaglia in dieci anni ha realizzato: una casa di films a Roma. (Egli produsse come régisseur dei films d'avanguardia assoluta nel 1916). Una Casa d'arte a Roma — 128 Esposizioni personali di pittura, scultura, architettura, scenografia, (tra cui 60 stranieri) — Oltre 400 conferenze. Edizioni varie: 30 volumi già pubblicati. Diversi periodici mensili e settimanali. Un « pamphlet » letterario: Idea. Migliaia di articoli di propaganda. Un atelier di arte decorativa. Uno studio fotografico modernissimo.

Bragaglia ha debuttato nella vita artistica nel 1911 con un libro illustrato sul Fotodinamismo, applicazione alla fotografia delle dottrine estetiche futuriste. Il Dinamismo realizzato fotograficamente con le simultaneità di stato d'animo e le altre scoperte futuriste, ancora oggi ha ispirato i cinematografisti americani Bel Geddes e Brughière i quali hanno applicato ai films i sistemi della Fotodinamica futurista realizzata nel 1911 e nel 1916, già esperimentata in cinematografo dallo stesso Bragaglia nella già detta Casa di Films « Modernissima ».

Bragaglia è stato metteur en scène della grande Compagnia Talli, del Teatro Mediterraneo di Pirandello Martoglio e San Secondo;

e ha diretta la Stabile Sarda. Il suo Teatro degli Indipendenti, nelle passate stagioni, ha rappresentato 24 novità assolute di pantomine musicali e 44 novità assolute di prosa. Ha animato gli spettacoli di Lazzi, Danze, Canzoni d'Arlecchino e Teatro Sintetico. Ha per il primo in Italia realizzato sempre plasticamente gli scenari. Nella sua tecnica teatrale, si contano molte applicazioni moderne spesso ricavate dall'antico essendo il Bragaglia un vero erudito del teatro greco e italiano.

* * *

*La Luce Psicologica* da lui realizzata al Teatro Olimpia di Milano e all'Argentina di Roma per commedie di Rosso di San Secondo nel 1918 e cioè due anni prima che Achille Ricciardi, ideatore di un Teatro del Colore (i colori personaggi di un dramma cromatico), presentasse i suoi tentativi. La « Luce Psicologica » è un sistema di atmosfere colorate nascenti una dall'altra inavvertitamente per lo spettatore, a commento e servizio suggestivo dello stato d'animo poetico del lavoro letterario e com'esso mutevole.

*Il Palcoscenico Multiplo* è nato sull'Idea delle piattaforme mobili greche-romane e delle macchine dell'arch. Torelli, autore del « Theatre des Machines » di Versailles al tempo di Luigi XIV°. Questo Multiplo offre modo di cambiare scena rapidamente e senza limitazioni di spazio per l'apparato, (ciò che si soffre appunto col palcoscenico girante).

Il motto d'ordine di Bragaglia è: « per riformare la commedia, rinnovare il palcoscenico ».

In quest'ora del cinematografo, pensa Bragaglia, il teatro per non morire deve rimanersi e rafforzarsi nei propri caratteri, cercando di aumentare le sue possibilità di ogni sorta.

A tal fine mirano tutte le sue applicazioni tecniche, dalle quali dovrà nascere domani il componimento letterario nuovo del teatro. Soltanto la tecnica nuova solleciterà presso i poeti le parole nuove che il pubblico reclama dal Teatro. Tale senso di riforme domanda la mente al glorioso seicento teatrale italiano, donde partì nel mondo la più grande arte scenica della storia.

*La Lampada dell'ora-luce* è un dispositivo di illuminazione scenica. Le lampade colorate nei tre colori fondamentali girano più o meno velocemente in un sottile filtro di garza e in proporzione della

loro velocità danno luce più o meno fredda o calda o, al tramonto, disfatta e scomposta come è bene.

* * *

*Le scene versiles* sono il ripristinamento del dispositivo di Lucio Lucullo (Anno 75 av. Cr.) ma portato al numero di cinque triangoli e perfezionato. Trattasi di scene a tre facce che voltandosi in un attimo dànno la mutazione da bosco a colonnato o a tendaggi come si voglia. L'applicazione romana antica con 2 soli prismi, era appena allegorica del luogo. Questa a 5 prismi è completa: panoramica.

*La Maschera Mobile,* difficile ad esporre in poche righe, è l'antica maschera dei caratteri, ma non più fissa: in gomma elastica sottilissima, (del genere dei guanti chirurgici) offre il modo di fare la truccatura tipica ideale permanente, separa psicologicamente l'attore dal pubblico, fa indipendente la creatura poetica dal commediante che di solito sovrappone la sua personalità a quella del personaggio.

La Maschera Mobile offre inoltre nuovi vantaggi. Un Falstaff, mettiamo, è grasso, grosso, corpulento, panciuto enorme, ma porta sempre una testina sproporzionata sulle colossali sue spalle. Con una maschera di caucciù, Bragaglia riesce ad imbottigliargli anche il cranio, e gli fornisce pappagorgie abbondanti tremule come gelatina, nonché collottole reiterate e pneumaticamente ridondanti. Un taglio per gli occhi, uno per la bocca e due per gli orecchi, e il collo sottile calzato nel solino, rendono agevole la maschera ideata da Bragaglia, che ora forse riuscirà a farne fabbricare in un certo numero.

*La Messinscena Fotoelettrica* ha lo scopo di fornire in un attimo lo sfondo conveniente agli sketches, al teatro sintetico e alle danze.

Mediante uno schermo, dietro al quale è disposta una miriade di lampadine di tre o più colori, si ottiene un vago profilo delle cose — paesaggi, architetture, oggetti emblematici o creazioni in astratto (quel che si voglia disegnando con le lampade accese gli schemi suddetti. L'effetto è simile a quello delle illuminazioni delle chiese, ma viene fuso dal sottile schermo perlaceo.

L'ottenimento rapido delle accensioni è di facile esecuzione, mediante un dispositivo che posi i *maschi* dell'accensione, preventivamente sistemati secondo un dato disegno e applicando tale tavola con i contatti elettrici sul tavolino generale il cui piano contiene

fuori delle prese elettriche di tutte le lampadine. Con venti tavole di queste, già pronte in fila, si accendono allo schermo venti vedute.

* * *

Senza essere futurista nel senso ormai visto Bragaglia è oggi animatore più moderno dello stesso Marinetti. È senso beninteso di modernità vera, quello che infatti ispira considerazione profonda della tradizione e degli antichi. Proseguire la tradizione nazionale senza fare del freddo neoclassicismo, questo è il compito di ciascuna nazione. Creare il nuovo senza contradizione con la storia della sensibilità della propria razza, tale è lo spirito delle battaglie combattute da Bragaglia contro gli stessi futuristi, negatori ciechi di ogni studio del passato e per ignoranza scopritori delle scoperte già scoperte dagli antichi.

* * *

Bragaglia entro quest'anno pubblicherà cinque libri: « La Maschera Mobile », edit. F. Campitelli, Foligno, con 150 clichés; — « Del Teatro teatrale ossia del teatro » con 200 scene; — « Tersicore Mistica », edit. Athanor, Todi, con 100 disegni; — « Sfottetti al dagherrotipo », con decorazioni di Battaglini e prefazione di Emilio Cecchi, edit. Ariel, Alessandria; — « Politica delle Arti », edit. La terza Pagina.

Il Cartellone degli Indipendenti per la stagione 1925 annuncia dieci lavori stranieri e quindici italiani. Quasi interamente il repertorio di quest'anno sarà costituito da lavori complessi in più atti che formeranno spettacolo intero. Gli autori stranieri sono poco noti, perché è funzione di questo teatro sperimentale quella di presentare per lo più autori inediti in Italia. C. Sternheim, il grande espressionista, Poliakoff e Potiemkine, Jarry Cocteau Divoire, sono nuovissimi. Catoff Sternebrg è un autore particolare degli Indipendenti e per merito di Bragaglia lo conosciamo; come per suo merito conoscemmo Vedekind, Strindberg e tanti altri dei 67 autori fin'oggi rappresentati.

Gli Italiani sono Rosso di San Secondo, che nel concetto degli « Indipendenti » è il più forte autore drammatico nostro e quello che più darà. Rosso, col quale Bragaglia collabora scenicamente da tanti anni, ha scritto una commedia per la Ruskaya, la deliziosa danzatrice italo-russa. Nino Savarese presenta un « Principe Pau-

roso », Eugenio Giovannetti un « Caravaggio », Corrado Alvaro: « La statua della donna lontana »; Aniante: « Gelsomino d'Arabia ». Riccardo Bacchelli, Toddi, P. Vanzi, A. Campanile, Carcavallo hanno scritto della farse, Corrado Pavolini una commedia musicale, Bragaglia stesso un'esumazione del glorioso « Socrate Immaginario » di Lorenzi e Galliano. Si annunciano venticinque lavori nuovi, dunque, e quasi tutti in tre atti.

Né alla fine dell'anno il deficit supererà le previsioni bragagliane prudentissime ...

(« Costruire », Pisa, gennaio 1926)

# Una notte da Bragaglia

*di ANTONIO ANIANTE*

Il Circolo delle Cronache d'Attualità, il Teatro degli Indipendenti e il Cabaret Notturno, diretti da Anton Giulio Bragaglia, sono il più famoso sotterraneo romano. Laggiù siamo in piena rivoluzione irrazionale. I motivi più assurdi e più disparati si riconciliano senza suscitare alcuna meraviglia negli spettatori.

Ma tutta la attività bragagliana ha una linea. Dalla mostra dei quadri di Benvenuto Ferrazzi allo spettacolo eccezionale di *Girotondo,* alla centuplicata *noce* dei poeti nottambuli. Si fa dell'estremismo, ovvero, del buon futurismo applicato. Gli avvenimenti a volte illogici ma sempre originali e altamente artistici delle Terme di Bragaglia destano l'interesse del mondo che vive a Roma. Per la qual cosa il sensibile ed esperto Ciociaro, che è riuscito a dare un'importanza notturna a via degli Avignonesi, si entusiasma, si elettrizza, si inebria d'ossigeno di volontà e riesce a concretare programmi d'arte sempre più eccezionali.

A mezzanotte il Teatro degli Indipendenti sparisce sotto i colpi d'ascia dei macchinisti e i colpi di granata dei muscolosi camerieri in frak del *Cabaret.* C'è dietro le quinte un invisibile Sansone che senza sforzi riporta la platea all'altezza del palcoscenico. Ciò che rimane in piedi, intatto e gelosamente vigilato, è il fondale dell'ultimo spettacolo drammatico. Così che una notte si ballava sfiorando la più spaventevole tempesta del mondo; il cui fracasso s'era addomesticato nel torace dell'orchestrina mulatta.

Fino alle due del mattino, attorno a diversi tavoli, si discute ancora di poesia e particolarmente di teatro, e questi discorsi ci sembrano simili all'aureola di luce che lascia dietro di sé una figura serafica e misteriosa che per l'occasione paragoniamo alla Virtù

Teatrale che dalle nove a mezzanotte si presenta modesta ma bella agli spettatori degli Indipendenti.

I *cabarets* parigini sono inaugurati tutte le notti dalle coppie bellerine di casa che attirano la sensuale curiosità degli stranieri più timidi. Il *cabaret* di Bragaglia viene inaugurato, invece, con maggior lusso spirituale dai poeti domestici. Seggono i poeti senza la lira come ricchi signori e si fanno corteggiare dai camerieri astuti, ma sulla loro fronte è scritto a caratteri elettorali: « *Noi siamo i poeti di casa e consumiamo senza consumarci* ».

Nell'opera in cui il fox-trott delle cicogne variopinte è il signore indiscusso del locale appare come un fantasma avvilito il proprietario, Anton Giulio Bragaglia. Il suo ritardo è giustificatissimo. Bragaglia non ha soltanto da pensare al *cabaret*. Mille propositi, mille iniziative gli stanno dietro e gli tolgono il sonno.

Siccome la sua attività artistica è multiforme, complessa, difficile, egli è costretto, per realizzare almeno un minimo delle sue idee, a rubare al tempo le ore notturne, quelle che son fatte o per il riposo o per lo spasso. Bragaglia si leva nelle prime ore del pomeriggio e va a dormire a mattino inoltrato. Fa combaciare la sua passeggiata al Pincio con quelle del Primo Ministro, che, però va a cavallo. Il nostro amico pipistrello si contenta invece di svolazzare sotto le ali del suo ampio pastrano. Dopo di aver fatto una buona provvista di ossigeno si richiude nell'abisso di via Avignonesi ove rimane sepolto tutta la notte, fino al mattino inoltrato. Laggiù Bragaglia compie i miracoli della scenografia moderna, dando vita a quel teatro teatrale di cui si discute con tanta passione un po' dovunque. I mezzi di cui dispone il nostro impresario sono limitatissimi. Al suo confronto Lugnè-Poe e Gemier, al principio della loro carriera, teatrale, potevano dirsi ricchi. Tuttavia Bragaglia riesce a mettere in iscena lavori arditissimi e difficili, coadiuvato dalla sua esigua *troupe* di attori e meccanici straccioni ma tanto intelligenti! Ricordiamo il successo del *Socrate immaginario* del Galliani.

* * *

Da alcune ore lo spettacolo è finito. Il palcoscenico è scomparso e i diabolici riflettori dormono. Si danza sfrenatamente. Le coppie sono così numerose e travolgenti da far tremare il vuoto pavimento di legno. Ci sembra di navigare su di un fragile trabaccolo. A me pare che da un momento all'altro il Teatrino degli Indipendenti si

debba fare in due pezzi per accogliere certe misteriose acque del Tevere che serpeggiano e vagabondano negli strati di Roma antica. Il resto della notte trascorre nella nostra anima ingenua tatuata di simili timori. Se la bellissima donna che se ne sta quasi nascosta in quell'angolo tra due secchietti di champagne, dall'aria di fatale pantera assopita, leva un attimo la splendida testa e accetta gli innumerevoli inviti alla danza, veramente assisteremo allo sfasciamento di questa scatola di legno che con stenti e sudori inauditi Anton Giulio Bragaglia ha fabbricato. Quella pantera superba risponde al nome di Maria Bazzi la cui bellezza e il cui fascino sono ormai di fama mondiale. Donna fatale per eccellenza, l'attrice italo-americana Maria Bazzi evita i tumulti e le risse che i suoi occhi seducentissimi potrebbero provocare nella sala eccitata, rimanendo a conversare nella penombra con alcuni calmi e, se vogliamo, rammolliti filosofi.

È tardi e i discorsi si fanno leggeri come farfalle e fumo di sigarette. Coriandoli, stelle filanti e fumo di sigarette danno in quest'ora al teatrino che ci sta tanto a cuore l'aspetto dell'autentico *cabaret montmartrois*. Sopraggiungono altri nottambuli impenitenti fuggiti dall'Apollo e da altri ritrovi notturni. Non si capisce più nulla. Bragaglia bada all'ordine, sorveglia gli ubriachi e spegne gli incidenti. Sa fare molto bene anche quest'altro suo mestiere. La brigata dei poeti, che occupa un largo tavolo e consuma volgari caffè, sa che il suo compito è esaurito e cede il suo posto a una compagnia spendereccia di borghesi rimasti in piedi.

Sul viale solitario di Trinità dei Monti aspettiamo il sole ed anche Anton Giulio che accompagneremo fino a casa. Ricomincia il turno dell'arte. Per la qual cosa i sotterranei di Via degli Avignonesi sono notte e dì in subbuglio. Giunge finalmente il cabarettaio romano dalla fronte imperlata di sudore, dal pastrano sulle spalle e dal tubino su la nuca. Non si ritornerà a casa prima di aver visto splendere San Pietro nella chiara luce di questo mattino primaverile. Intanto ci parla il battagliero artefice notturno dei suoi grandi sogni teatrali.

Egli ama il suo covo sotterraneo ove ha saputo dar molte prove del suo talento di impresario e di scenografo ma sa purtroppo che al teatrino degli Indipendenti manca un ampio respiro. Vorrebbe dagli Italiani che lo seguono con simpatia un gran teatro e i mezzi adeguati per tentare l'allestimento degno di spettacoli d'eccezione per dar vita al vero Teatro Italiano. Ma per ora Bragaglia si accon-

tenta di quello che ha e di quello che può dare attraverso stenti, sudori e sacrifici di ogni sorta. Sacrifici e sudori: infatti egli ritornerà nel pomeriggio a trenta metri sotto il suolo e fino a due ore di notte non cesserà di sudare e di agolersi per la messa in iscena del nuovo programma di avanguardia che lo costringe a far da macchinista, scenografo, attore, suggeritore, pittore, elettricista, tutto tutto quanto sia necessario perché una commedia presenti nella rappresentazione un'impronta schiettamente bragagliana.

Durante l'intero pomeriggio si intensifica la laboriosa preparazione dello spettacolo da parte degli attori e del personale del teatrino. Quando la sera si recita, in platea si fuma e ci si diverte, ma dietro le quinte è un lavorìo infernale di cose che si concretano anche all'ultimo momento, si è precisamente con l'acqua alla gola dal troppo da fare dal principio alla fine dello spettacolo. Vedete Anton Giulio Bragaglia sudato come un pulcino, in maniche di camicia inveire contro quelli spettatori che non si rendono conto di tanti sforzi. Un'ora dopo le coppie inconsapevoli ballano sullo stesso campo ove i prodi cavalieri dell'ideale si son battuti coraggiosamente. Ricorda la battaglia un bel manifestino teatrale giallo e nero che, illuminato perennemente, rimane appiccicato a un angolo della sala, come un gagliardetto che sfida i conquistatori delle posizioni avanzate.

(« Nuova Italia », Paris, 2-I-1926)

# Da Antoine a Bragaglia

*di LUCIO RIDENTI*

Quelle trecento persone che stipavano il piccolo *Teatro degli Indipendenti,* alla prima rappresentazione de *Il medico della signora malata* di W. Cetoff Sternberg, non appena il velario si chiuse su l'ultima scena, gridarono ad una voce il nome di Anton Giulio Bragaglia, perché l'unico *regisseur* italiano comparisse alla ribalta a riscuotere personalmente la sua parte di applausi. Ma nessuno pensò che a farlo comparire sulla scena, in mezzo ai propri attori, come un capocomico qualsiasi, gli si dava un grosso dispiacere. Perciò venne fuori di tre quarti, quasi trascinato dagli attori, col cappello in mano, un poco pallido, come quei giovani autori che per il successo di una propria commedia capitano alla presenza del pubblico nel momento peggiore, quando meno sarebbero disposti, ed hanno un « viso d'occasione » così stupito e trasognato, fra la gioia e la commozione, che la loro espressione acquista una tragica comicità.

Ma Bragaglia aveva tutta l'aria di dire, assai stupito:

— C'è proprio bisogno di chiamarmi alla ribalta per sapere che qui dentro, rintanato, ci sono io da anni?! — Forse per questo, rivedendomi il giorno dopo nel suo studio al poco lume di una lampada incappucciata di verde, fra un disordine di carte, libri, giornali, copioni, bozze di stampe, clichés, manifesti di teatro e infinite altre cose, soggiunse:

— Mi hanno preso per una bestia rara, ed hanno voluto guardarmi nella gabbia ... del palcoscenico, alla luce dell'irreale!

Tutto sembra infatti irreale da Bragaglia: le Terme del XVIII secolo trasformate come per un miracolo in sala di spettacoli ed esposizione di quadri; l'aver dato all'Italia il primo teatro Sperimentale fondato con questo nome; aver creato un *regisseur* in se stesso, come da noi (seguendo la decrepita tradizione del capocomicato) non si sarebbe mai immaginato potesse esistere.

L'Italia ha oggi in Anton Giulio Bragaglia lo stesso uomo che già ebbe la Francia in Antoine, prima che il Teatro di Stato uccidesse le forze vive di questo genialissimo uomo di teatro. Antoine

ha resistito fino all'ultima sua recita sulla scena del Teatro Libero, così come ora Bragaglia esiste al suo Teatro degli Indipendenti.

Se tutti coloro che sospirano un teatro drammatico di Stato in Italia — e sono i professori di liceo convinti che il pubblico si consuma nel desiderio di ascoltare le tragedie dell'Alfieri; i magistrati ed altri funzionari dello Stato in pensione, che da venti anni presentano regolarmente un copione ai nostri capocomici — capissero come questa forma di teatro burocratico uccide gli uomini migliori, non domanderebbero più un teatro « specie di limbo dove gli alessandrini classici trascinano la loro polverosa sonnolenza su cadenze di rosario ».

Come già Antoine al Teatro Libero così Anton Giulio Bragaglia al suo Teatro degli Indipendenti, sta scrivendo la più bella pagina di storica giovinezza sulla letteratura drammatica contemporanea.

Dal Teatro Libero nacque De Curel e fu divulgato Ibsen; dagli Indipendenti sono nati e cresceranno gli autori nuovi del nostro teatro: De Stefani, Aniante, Bacchelli, Alvaro, ecc., e si divulgano gli stranieri che nessuna compagnia girovaga ha mai rappresentato in Italia: Sternheim, Sternberg, Schnizler, ed altri; poiché il Teatro Sperimentale ha già rappresentato sessantanove « novità » di prosa e pantomime e ne rappresenterà altre trenta nella stagione 1926.

Antoine, rinnovatore della tecnica della recitazione ed assuntore del grido di guerra famoso: *Le derrière au public, s'il vous plaît,* fu autoritario come tutti i ribelli e la sua imperiosità era famosa fra i comici di Parigi. Ma era anche un direttore mirabile, perfetto uomo di teatro « colui che non si muove a suo agio se non nella penombra umida dell'ora di prova, e considera l'universo come una raccolta di motivi per attori e scenografi, e l'umanità come l'indispensabile riempitivo d'una sala di spettacoli. Per venti anni Antoine è stato tutti i giorni da mezzogiorno a mezzanotte in palcoscenico a battersi corpo a corpo con comici, macchinisti, vestiaristi; e da mezzanotte alle quattro in una birraria del Boulevard Strasbourg a urlare i paradossi più terrificanti, in quella eccitazione della conversazione notturna che tutti gli artisti di razza hanno conosciuta come una delle supreme voluttà della loro esistenza.

Così, come Anton Giulio Bragaglia da anni — forse con meno terrore ma non autorità — ha creato un organismo teatrale che gli stranieri, specialmente i russi, ci copiano continuamente. Non esiste soltanto un'influenza italiana, modernista, sull'estero. Perché l'allestimento dei teatri d'eccezione stranieri in Francia, Russia, Ger-

mania, Grecia (assicura Bragaglia che li ha visti tutti) non dà troppi punti a quello italiano: I° nel caso del così detto sintetismo che altrove è addirittura nihilismo; II° nel caso normale della maggiore povertà della materia e dei mezzi, povertà maggiore della nostra. Di conseguenza il teatro indipendente italiano non è certo inferiore al teatro indipendente straniero.

Quando Bragaglia scovò le Terme del XVIII secolo a via degli Avignonesi e sognò di scrivere il primo capitolo della sua piccola epopea, senza nessun aiuto, agli estranei a molti, moltissimi, sembrò semplicemente pazzo.

Ma anche Antoine, impiegato del gas, aveva cominciato la sua opera di costruzione in un granaio di Montmartre, ancora reperibile in una stradicciuola che va da Place Pigalle al Sacro Cuore. Nessuno, fra quelli che lo sapevano, volle ricordarlo; ed a farglielo osservare avrebbero risposto che Parigi è Parigi e che sopratutto non è in Italia. Ma Bragaglia si rodeva le unghie, impassibile, ed invece di badare ai commenti degli ironisti, si lambiccava il cervello per trovare un riparo a frenare l'infiltrazione d'acqua continua che pareva non volesse mai più prosciugare le « sue Terme del XVIII secolo ». Certo in qualche momento di fronte ad ostacoli materiali che sembravano insormontabili, Anton Giulio deve aver ricordato il Maestro ribelle ed autoritario, che nel suo granaio aveva cominciato a « lavorare » con coloro che furono i suoi primi comici e che prima di esserlo, per merito suo, aveva reclutato fra un impiegato alla Prefettura, uno scritturale di assicuzioni, un pittore di facciate e un vinattiere. Bragaglia sapeva che Antoine dal granaio di Montmartre aveva trasportato il suo carro di Tespi realistico e rivoluzionario a Montparnasse, che una modista aveva dato i mobili per il palcoscenico, facendo anche la prima attrice, che Visteau — il delizioso Mefisto della *Boîte à Fursy* — fu da lui scoperto nello spedizioniere dell'editore Hachette!

E quando — finalmente! — poté aprirsi un varco sicuro e... senza pioggia, nel suo laberinto storico, venne alla luce — accolto con incredulità e stupore; oggi con ammirazione — il *Teatro Sperimentale degli Indipendenti*. Come sotto titolo vi ha scritto: Teatro fatto alla meglio; ed a chi domanda il perché, risponde tranquillo del fatto suo, non senza una punta d'ironica superiorità:

— Perché ve ne sono altri fatti alla peggio!

(« Corriere di Napoli », 10-XI-1926)

# Il Teatro ha esaurito la propria funzione?

*di S. A. LUCIANI*

A.G. Bragaglia ha tutta la stoffa dell'apostolo o del missionario. Durante l'inverno egli non vive che per allestire con furore dionisiaco le rappresentazioni del « Teatro degli Indipendenti ». Alla fine della primavera egli emerge finalmente dai sotterranei delle terme di Settimio Severo in cui ha sede il suo teatro, e, prima che il sole di Roma possa vedere la sua faccia diabolica e ascetica, egli è già oltre Alpi, e da lontano, con fervore inesausto cerca di diffondere nel suo pubblico, attraverso articoli che apparentemente trattano gli argomenti più disparati, le sue idee sul Teatro. E tutto questo, bisogna aggiungere, in modo così disinteressato, da dar dei punti a tutti i poeti e letterati « puri » che lo considerano come un uomo di affari.

Scherzi a parte, ogni forma di propaganda disinteressata è degna di rispetto. Senonché l'apostolato di A.G. Bragaglia ci sembra rassomigliare un poco a quello di chi volesse, come l'imperatore Giuliano, rinnovare una religione definitivamente tramontata. Perché il teatro è ormai una manifestazione d'arte che non ha più ragione di essere ed è destinata a scomparire.

* * *

Come è noto, vi è una teoria che trova la radice del fenomeno artistico nel gioco. Ora questa teoria pare che abbia la sua migliore documentazione nel Teatro. Il fantoccio, cui il bambino presta sentimenti e parole, è già un personaggio drammatico: è già il burattino. Mosso da fili, esso non tarda a diventare « la marionetta ». E che cosa è l'attore nelle rappresentazioni primitive, infagottato di vestiti pomposi, col viso coperto di una maschera, se non un

grande fantoccio? Che cos'è insomma il Teatro se non un giocattolo per bambini grandi?

Per questo il Teatro sorge e fiorisce nei periodi di giovinezza dei popoli o delle nazioni; per questo in Italia conserva fino a tardi la Maschera, che è il tipo primitivo del fantoccio, stilizzato; per questo quando al periodo dell'arte spontanea sopraggiunge quello della riflessione e della critica, il Teatro cessa di essere un divino gioco della fantasia e diventa lugubre e noioso: diventa « antiteatrale » come direbbe A.G. Bragaglia. Né valgano a rinnovarlo, aggiungiamo subito, tutti gli artifici della messa in iscena e della recitazione.

Queste cose che pochi hanno il coraggio di dire, le sentono tuttavia molti. Si cerca quindi di ritrarre il Teatro ai suoi principii, di farlo cioè diventare un gioco. Ma tutto questo è inutile. Noi moderni non abbiamo più l'immaginazione dei popoli giovani, che faceva di Verona un porto di mare e di un Moro il Capitano della Repubblica Veneta. Il nostro terribile senso storico e geografico ci vieta ogni più piccolo errore di spazio e di tempo. Tutto è conosciuto e tutto è documentato. E così le rappresentazioni teatrali, curate nei più piccoli particolari, prendono l'aria di esperimenti e di tentativi di darci delle emozioni che non siamo più capaci di provare. Così gli innumerevoli teatri di eccezione che sorgono nelle grandi città hanno la vita effimera di certe specie che stanno per estinguersi e si cerca di mantenere in vita nei giardini di acclimatazione.

Senza dire che il Teatro « di eccezione » per pochi spettatori, è un non senso. Il Teatro è uno spettacolo essenzialmente popolare, e quando non può essere offerto a un vasto pubblico, di tutte le categorie sociali, non ha ragione di essere.

La sua prima funzione e missione sociale è tale che nessuno potrebbe immaginare la civiltà greca senza Teatro. Esso è un rito religioso; un alimento per lo spirito e per la fantasia. E questa missione la conserva per tutto il medio evo. Ma sorta la stampa, sorto cioè un mezzo nuovo di diffusione di idee, il Teatro perde una parte della sua funzione sociale. Esso continua ad essere tuttavia, almeno fino tutto il settecento, un alimento sentimentale e fantastico. E in questo trova ancora una ragione di essere. Senonché una invenzione la cui importanza si deve considerare pari a quella della stampa; la cinematografia toglie finalmente al Teatro la sua ultima ragione di essere.

Le più belle messe in iscena teatrali, diventano ben misera cosa

di fronte ai prodigi del cinematografo. Non solo. Ma nel cinema il valore espressivo del particolare nel quadro scenico allarga e approfondisce singolarmente la funzione dell'elemento visivo.

Subendo l'influenza del nuovo genere di spettacolo, il teatro o meglio gli autori drammatici cercano di dare la massima importanza al particolare, fino al punto che una rappresentazione teatrale oggi può essere compromessa se manchi il più piccolo accessorio, e che non è possibile talvolta comprenderla se non si segue l'azione scenica con un binoccolo.

La riprova di questo fatto è nell'abuso delle didascalie, che spessissimo, perfino nel più lirico dei commediografi moderni, Bernard Shaw, finiscono con l'avere la stessa importanza del testo. La conseguenza è che il teatro non interessa tanto per le parole quanto per i gesti e i movimenti scenici, come il cinematografo; che si sposta cioè il centro di gravità dello spettacolo drammatico, che è nella parola.

A rigore un dramma dovrebbe essere perfettamente intelligibile sentendo recitare dal fondo di un palco, ad occhi chiusi, come un film dovrebbe essere perfettamente intelligibile senza didascalie. Vi è invece una deplorevole contaminazione fra i due generi, i quali hanno subìto l'influenza reciproca, giustificabile nel cinematografo che solo ora può essere considerato come un genere d'arte, ingiustificabile nel teatro che ha una tradizione secolare, che non può rinnegare.

Potremmo sviluppare ampiamente questo tema. Ci limiteremo soltanto a dire, concludendo, che la stampa e il cinematografo hanno assorbito, ciascuno per proprio conto, l'antica funzione del teatro. Possiamo dunque risuscitare ogni tanto, per curiosità, questo genere d'arte. Ma chi si ostinasse a considerarlo come un elemento necessario nella vita moderna, sarebbe come chi, potendo disporre del treno e dell'automobile, volesse adoperare ancora la vecchia diligenza.

(« Giornale dell'Isola », 15-IX-1926)

# Anton Giulio Bragaglia

*di ALBERTO SPAINI*

Sfoglio la raccolta degli *Index*: venticinque fascicoletti pieni di agro di limone e di riflettori a mille candele; e trovo questa battuta di dialogo:

*Picasso*: Ma quando morirai te lo faranno il busto?

*Bragaglia*: Se non mi faranno il busto, io non morirò.

Avviso a chi tocca: non sperate che Bragaglia vi si levi dalle tasche finché non avrà avuto quel che vuole. Se non gli faranno il busto, lui non morirà; potranno cercare in tutti i modi di ammazzarlo, di soffocarlo, di seppellirlo; sarà più vivo di prima. Per il solo motivo che ha ragione e che sa di averla; per questo non disarmerà.

Tutti gli anni a giugno, questo Anton Giulio Bragaglia che è una delle meraviglie dell'Italia moderna, chiude il suo bozzolo e passa l'estate, aurea crisalide, in silenzioso letargo. Ma in autunno la crisalide scoppia come una bomba e Anton Giulio ne esce, più giovane di prima, più vivo di prima, e con un nuovo programma non in tasca, ma nelle mani, già in via di completamento, con i copioni che nella sua testa van già trasformandosi, da filza di paroline, in vulcanici avvenimenti; con quaranta nuove diavolerie per costruire i più fantastici mondi dentro una bolla di sapone, con una schiera di buoni giovani pronti per lui a trasformarsi in Talma o in Fratellini, e con i soldi che ci vogliono e che da vero Mecenate egli raduna durante l'anno, risparmiando sul pranzo e sulla cena.

* * *

Di che cosa sia fatto il teatro di Bragaglia non lo potrebbe dire nessuno se non è disposto ad accettare questa risposta: di genio. Emilio Cecchi, Antonio Baldini, i più suberbi e spregiudicati censori

d'Italia e dell'Urbe, uscirono in primavera dalla rappresentazione di *Re Ubu* (pirotecnica nella quarta dimensione con cui Bragaglia ha chiuso quest'anno la sua stagione) tutti rimminchioniti e senza voce. Ma questo è un capolavoro! — badavano a ripetere. E allora perché non lo stampano, benedetti figlioli! perché non hanno l'onesto coraggio di dire in pubblico che cosa è capace di fare Bragaglia quando ci si mette. Bisogna togliere questa specie di atmosfera di scherzetto e di andantino che si è formata attorno al suo teatro. Persuadere il prossimo che quello è un teatro proprio « serio »; che è « il » teatro italiano, quello che poteva nascere nei nostri giorni e che ai nostri giorni occorreva.

E invece no, silenzio! Il « Temps » dedica un lungo rez-de-chaussée a descrivere queste meraviglie, ed a Mosca proclamano Bragaglia uno dei padri della moderna arte teatrale, accanto a Reinhardt e a Meyerhold (dei quali gli ammiratori italiani si contano a dozzine). Ma lo stesso in Italia ci si ostina a credere che Bragaglia sia un bravo ragazzo che si diverte. È avvenuto persino che il critico di una grande rivista letteraria scrivesse della rappresentazione di *Re Ubu* leggendo il testo, senza assistere alla rappresentazione. Invece, per caso, quello di Jarry non fu che lo spunto di cui Bragaglia si servì per fare uno spettacolo in cui ogni trenta secondi succedeva una nuova meraviglia.

C'è una specie di scommessa fra Bragaglia e i letterati, se sia più importante l'autore o il direttore di scena. Bragaglia profittò di *Re Ubu* per vincere la sua scommessa. Jarry per esempio dice che Maramao, il giovane principe cacciato dal trono, è flemmatico; ma Bragaglia travasa la sua inesauribile flemma nelle più impensate situazioni, in mezzo alla battaglia, allo sterminio della famiglia, all'evocazione amletica dell'ombre degli antenati che chiedono vendetta, nello sconforto della disfatta e nel trionfo della vittoria. Non potremo mai più udire la parola flemma senza vedere il Barbieri trasformato da Bragaglia in attivo e flemmatico Amleto. Questo si chiama teatro: creazione sensibile di valori spirituali.

In occasione di *Re Ubu,* Bragaglia volle dare una specie di saggio della sua arte scenica. Sono bellissimi i suoi scenari — sempre architettonici e voluminosi e creano spazi prospettici chiusi attorno alle singole azioni, ai singoli personaggi. Così egli pensò di mostrare come sono fatti questi scenari; ed operò a vista i venti cambiamenti di scena — ognuno più semplice dell'altro. Poche striscie di tela che in mezzo alla penombra calavano dal soffitto e diventavano

colonne, tronchi della foresta, alberi d'una nave — tutto smorto, insignificante. Finché le lampade si accendono ed il creato ci sta davanti pronto ad accogliere la vita umana nella sua più vera cornice. Così, leste leste ai nostri occhi le scene si succedevano con una specie di famigliarità che non ammetteva discussione. Ma quando, dopo la pazza scena della battaglia, con tutta la logica della sua catastrofica inconseguenza e dell'allucinante irrealtà, i morti si levarono per tornare nei camerini, le grosse granate del bombardamento furono ritirate col loro spago, e perfino i triangoli di cartone raffiguranti le tende dell'accampamento si alzarono sostenuti da due gambe umane e se ne andarono verso i magazzini, la testa ci incominciò a girare, e la sera tornati a casa tutti fummo stupiti che i mobili fossero ancora a posto, e ci si potesse sedere e riposare, e il mondo non si fosse per sempre eclissato in una supposizione fantastica.

* * *

Con tutti i risultati ottenuti, il teatro di Bragaglia conserva il suo carattere sperimentale: ogni rappresentazione è perciò una sfida a tutti i valori consacrati e alle inimicizie della sorte; ogni rappresentazione è fatalmente seguita da discussioni, polemiche, baruffe e conciliazioni senza numero nella turbolenta famiglia letteraria romana. Tutte battaglie campali ed ora sconfitte, ora vittorie per Bragaglia.

La sua divisa è senza dubbio che « sbagliando si impara ».

Nelle quattro stagioni ch'egli ha dietro di sé ha potuto constatare con che cosa si può costringere il pubblico a stare attento e ad ascoltare, con che cosa invece lo si irrita e si ottiene l'effetto opposto di quello propostosi. Così il primo anno mise in scena *La morte e il Diavolo* di Wedekind, indulgendo alla mania del drammaturgo tedesco di far risultare le situazioni teatrali attraverso una discussione, come la conclusione di un sillogismo. Il pubblico si mostrò affaticato. Quest'anno, nel *Castello di Wetterstein,* drammatizzò fino all'esasperazione ogni sia pur breve tirata ragionativa, ed il pubblico, attraverso la forma colorita e violenta, comprese anche il contenuto ferreo e teorico delle anime wedekindiane.

È probabile che in un grande teatro, recitati da una grande compagnia, gli stessi drammi di Wedekind che fecero fiasco perché inscenati con i sistemi vecchi e consumati, otterrebbero un grande successo se fossero affidati alla direzione sapiente di Bragaglia.

Ed un altro autore che è uscito dalle storte e dai lambicchi di Bragaglia completamente ringiovanito, è Goldoni.

Da un semplice scherzo fatto alla meglio da due prodigi di piccoli attori decenni che hanno recitato agli « Indipendenti » alcune scene goldoniane, è venuta una mezza rivelazione di quello che poteva essere realmente il teatro di Goldoni; e forse anche di quello che potrebbe essere il teatro in genere. In un senso paradossale vorremmo dire che questi due giovani artisti ci sembrarono i due unici veri interpreti di Goldoni che esistano oggi in Italia; allo stesso modo come i lupi, gli elefanti e gli orsi sono i soli attori cinematografici che esistano oggi al mondo.

Le scene goldoniane rappresentate dai due prodigi erano di continuo interrotte da risa e battimani e il pubblico mostrava di apprezzare sopratutto la bravura con cui i due interpreti recitavano *proprio come artisti adulti,* mostrando la vita *proprio come essa è in realtà.* Aveva poi l'aria, questo pubblico, non tanto di apprezzare generalmente lo spettacolo, quanto di divertirsi per i due eccezionali attori. Lo spettacolo, si badi bene, era perfetto, o quasi; ad ogni modo non peggiore dei soliti che può offrire una qualsiasi compagnia; ma gli spettatori non riuscivano a dimenticarsi che i due attori, anziché veri attori, erano due monellucci che facevano per gioco.

L'illusione teatrale; quella che i nostri attori comunemente rincorrono come il cane che si vuol chiappare la coda, facendo cioè sul serio, era invece in tutto raggiunta dai due minuscoli interpreti goldoniani semplicemente perché essi giocavano a fare il teatro; ma proprio dalla coscienza duratura dello spettatore di assistere a un gioco, a niente altro che a un gioco, nasceva l'illusione poetica, la suggestione teatrale, l'opera d'arte — quella difficile e ingannevole arte che dura un solo attimo, il tempo necessario perché la voce nasca in una bocca e muoia in un orecchio.

E più di tutto Goldoni ci può comunicare queste rare impressioni, colle sue situazioni stilizzate, i suoi caratteri esagerati della satira, il suo linguaggio così convenzionale ma così pieno di profumo. Via via che passano gli anni ci accorgiamo della penetrazione stilistica del buon avvocato; della perfezione di quella sua lingua metà francese e metà veneziana, ma tutta italiana nella sua forza espressiva. Chi di noi avrà il coraggio di dir le proprie ragioni con la violenta rettorica dei due *Innamorati?*

Ma i nostri piccoli attori possono mettere tutto l'umorismo, essere patetici quanto vogliono nelle loro puerili gelosie, ci fan

sorridere e ci commovono a un tempo. La loro rappresentazione è un gioco; è, in conclusione, una caricatura; ma quella caricatura infinitamente graziosa, soave, e insomma bella che possono fare i fanciulli e che è — per coincidenza — proprio il lato più seducente dell'arte goldoniana. Un'arte in miniatura: ecco le proporzioni giuste per poter comprendere e godere questo teatro.

Del resto, se qualcuno non si era accorto ancora dell'importanza dell'opera di Bragaglia e della sua serietà, ecco qua il nuovo volume, *La maschera Mobile* (Campitelli, Foligno), che contiene una dozzina di saggi sul teatro moderno, in cui la competenza è portata fino alla pedanteria e l'umorismo fino alla ferocia. Qui si vede che Bragaglia è diventato Bragaglia non solo perché ha talento, spirito e fantasia infernali; ma perché da venti anni batte con studio, amore e disperazione sul medesimo chiodo del teatro. Egli è filosofo acuto e perfetto macchinista; ma (perdonatemi la incongruenza, trattandosi di questo cinico a oltranza) egli è sopratutto poeta. Sin dai primordi del futurismo egli si è reso conto come col gusto e la pazienza si poteva rinnovare futuristicamente il vecchio teatro, procedendo per gradini lenti ma simultanei in tutte le manifestazioni teatrali: messa in scena e luce, produzione letteraria e stile di recitazione, coreografia e disposizione della platea. Sopratutto non si è mai dato l'aria di avere programmi; credo anzi sia difficile immaginare uomo più eclettico di lui; accetta tutte le epoche, tutte le scuole, tutte le teorie, vuole solo l'opera purché vi sia la possibilità di farne uno spettacolo da presentare al pubblico in un'edizione che possa interessare anche questo distratto, scorbellato e in fondo in fondo un po' stupido pubblico del 1926. Egli sa troppo bene che il teatro è manifestazione essenzialmente pratica: la si compie per il pubblico, dura solo quelle poche ore e d'essa rimane solo l'impressione che nel pubblico è riuscita a produrre. Non c'è dunque da farsi illusioni: il teatro, come spettacolo teatrale, in tanto vale in quanto ha successo. Ed ha successo in quanto corrisponde a un complesso di bisogni che né il solo poeta, né il solo pittore, né il solo attore possono soddisfare; ma chi riesca a fondere insieme scena, voce, senso, simbolo.

Quando si pensa che Bragaglia ottiene i suoi tempestosi successi a prezzo di incredibili sforzi personali, con un lavoro che incomincia a mezzogiorno per terminare spesso alle sei della mattina dopo, facendo lo scenografo, il macchinista, l'elettricista, aiutato da qualche ragazzo di buona volontà, con attori che non ricevono un soldo,

con lampadine elettriche che costano 150 lire e se si mettono a rompersi con qualche frequenza rendono problematica la possibilità economica di un intero spettacolo; se si pensa che per poter fare il suo teatro Bragaglia si è fatto cabaretier (aprendo senza dubbio la più originale e fantastica osteria che esiste in Europa, dentro un autentico abisso di terme romane); e, che, come se tutto questo non bastasse, per poter campare e non correre proprio sempre coi gomiti della camicia fuori di quelli della giacca, egli deve scrivere dozzine di articoli su tutti i giornali d'Europa e del mondo, articoli di argomento teatrale, che costituiscono essi soli tutto un apostolato, se si pensa da ultimo che oltre a tutto il resto, egli organizza ininterrottamente esposizioni artistiche e conferenze, fa l'apostolo di tutti i nuovi tentativi di danza e di coreografia che spuntano al sole, ha un atelier per oggetti d'arte e costumi teatrali, che pubblica l'*Index,* satira amabile e sanguinaria del mondo artistico e letterario italiano; che fa mille altre cose che ogni giorno si scoprono con nuovo divertimento; e che in qualunque ora del giorno e della notte un amico o un estraneo si presenti, trova in Anton Giulio il più enciclopedico, scoppiettante e salace causeur di questo mondo; se si pensa a tutto questo c'è davvero da meravigliarsi che nella nostra epoca di specializzazione sia nato e fiorisca un simile Pico della Ciociaria.

Dopo di che non vogliamo dire che Bragaglia sia senza difetti; ma questi li vedono tutti; ed il primo a vederli è forse lui. Molti dei suoi meriti invece né gli altri né lui stesso li vedono; epperò ci siamo accinti a questo cauto panegirico.

(1926)

# Testimonianze

## Bragaglia o dell'erudizione

Non si può fare il nome di Anton Giulio Bragaglia senza riandare con la mente alle fortunose stagioni di esperienze teatrali, di battaglie, di avversioni, di consensi e di contrasti letterari. La differenza tra Anton Giulio Bragaglia e i suoi critici consiste prevalentemente in questo. I critici di Bragaglia, quelli con i quali egli ha polemizzato, e polemizza tuttora, senza mai disarmare e con spirito giovanile, sono stati e sono uomini di cultura, non propriamente eruditi, bravi nell'arte loro, e capaci anche di aggiornarsi nella misura e nei modi sollecitati dall'esercizio quotidiano della propria professione; Bragaglia è un erudito che sa il fatto suo di lunga mano, un erudito intelligente e vivo, il contrario di quanto accade di solito agli eruditi, i quali si fossilizzano: agile, lavoratore instancabile, studioso, ricercatore, immerso nelle cose di cui si occupa. Non si fa torto a nessuno se si dice che, da quando ne conosciamo il nome e l'attività, un'attività per forza di eventi praticamente discontinua, a strattoni, a periodi convulsi e turbati da incognite, Bragaglia ha sempre dimostrato molto coraggio, molta indipendenza, molta spericolatezza.

Ha sempre mosso la prima pedina, non ha aspettato la imbeccata di un successo per buttarsi allo sbaraglio, ha teso una mano ai novizi, li ha scovati e incoraggiati, si è sempre battuto con uno spirito ciranesco d'avventura, senza calcolare i rischi della difesa di una causa incerta o sballata. È ovvio che gli sarebbe stato facile portare alla ribalta del suo teatro le cause sicure, di successo già collaudato, e sfruttarle con espedienti di regia, che non gli mancano; non lo ha fatto mai, interessato più a battersi che a darla vinta al conformismo, paladino dell'inedito più che difensore e sostenitore delle fame create. Libero, spregiudicato e generoso. Voglio fare qui una confessione. Sono contento di non essere mai entrato da portoghese nel suo teatro; e poiché moralmente devo qualcosa anch'io a Bragaglia, voglio disobbligarmi con lui, scrivendo dell'ultimo suo libro, vera miniera di notizie e di messe a punto, *Storia del teatro popolare romano.*

* * *

Che cosa è nel giudizio di Bragaglia il teatro popolare romano? È il teatro dell'antiletteratura, il teatro dell'antologia dei dialetti parlati a scopo di diver-

timento, il teatro d'istinto, il teatro della improvvisazione anche se è scritto, il teatro che si fa sulla ribalta, non a tavolino, il teatro dei tipi caratteristici cittadini e strapaesani, il teatro dei burattini, dei cantastorie, dei saltimbanchi, dei venditori ambulanti, degli imbonitori. È la continuazione dell'antico teatro romano che faceva ridere col dialetto degli Osci (« perché le intonazioni più vive e vere nella pronuncia comica sono dialettali. Al fine del riso giova immensamente il ridicolo delle espressioni primitive; ed è, questo, un divertimento antico »), con le parlate dei Galli Transalpini e dei soldati della Pomezia; con le maschere dello scroccone, del ghiottone, dell'imbroglione, dell'avaro, del ruffiano, del fanfarone ecc.; la continuazione dei mimi antichi e delle scenette comiche medievali nelle quali si faceva la caricatura dei Marchigiani e degli Spoletani. È il teatro delle rozze rappresentazioni della Passione, delle farse villanesche, delle trovate degli istrioni di piazza, delle egloghe dei Norcini, una delle quali fu recitata nei tempi di Leone X alla Magliana, durante una caccia papale. È il teatro che introduce e assorbe quanti tipi regionali può, travestendone alcuni, di altri alterando caratteri e linguaggio; che contamina le varie parlate, colorendole con approssimazioni laziali; che dalle piazze, dalle fiere, dai mercati, dalle osterie, si porta nelle case private, anche a pagamento, e infine in teatri stabili, talora con biglietti di ingresso venduti all'asta, dati i maggiori offerenti. È insomma il teatro della varia, confusa vita romana con la quale esso s'identifica, e che ci porta, dopo una lunga e ricchissima esperienza di secoli, che peraltro non esclude una parentela con moduli letterari dai quali si discosta per la sua tonalità espressiva, per la sua forma dialettale e per la sua aderenza al mondo popolano pesante, al teatro dei Bulli, all'opera buffa (don Pasquale è romano), a Rugantino, sor Capanna, Petrolini. Materia vastissima, e complessa, e che non ha forme e caratteri di assoluta autonomia. Potrebbe infatti esser tutta improvvisa, tutta dialettale, tutta d'ispirazione popolana, e non per questo necessariamente popolare. Bragaglia ha scansato molti trabocchetti, si è lasciato guidare dal suo fiuto teatrale, si è tenuto alla larga dal teatro di letteratura che ha citato proprio quando non poteva evitarlo, e quando il citarlo serviva a dare una prospettiva di piani, una configurazione in senso spiccatamente teatrale. Entrato in questa bolgia di maschere, di tipi, di parlate, di titoli, di abbozzi, di frammenti di commedie e di farse, scribi, attori, impresari, repertori, farse villanesche, zingaresche, giudiate, carri, vi si è mosso con assoluta padronanza, scavando in questa messe inesauribile di teatro di popolo, non trascurando un particolare, una data, un nome.

Se dovessi fare una graduatoria di capitoli, porrei senz'altro in prima linea gli ultimi che concernono una materia di tradizione più recente, e ricordi personali immediati e diretti. Dei primi, molto prezosi e folti di notizie e di dati interessanti, Bragaglia fa dono allo studioso futuro, a chi voglia tentare una diffusa storia ragionata e ordinata di questo teatro di popolo dal Medioevo al Settecento. Bragaglia ha dato conto in questi capitoli della sua fatica di ricercatore. Ma dall'apparente aridità di un così vasto notiziario balzano le visioni di una città che sembra tutta una farsa, tutta una commedia, con i suoi papi e i suoi cardinali che ridono grassamente alle burle alle beffe alle caricature farsesche, che passano dalla commedia in lingua alla rappresentazione improvvisa degli istrioni da osteria e da mercato, che oggi interdicono il teatro e do-

mani lo favoriscono collaborandovi, con una folla enorme di attori professionisti e occasionali, con le satire contro i giudei, contro i villani, con le maschere di tutta Italia romanizzate secondo il caso, e con i suoi Piperna, Sardellino, Favetta, Grilletto paggio di Pulcinella romanizzato, Jacaccia, Cocozza, i norcini Biasciangelo, Varvatosa, Cacacqua, lo ebreo Sciabbadai, Spilletta, Morlacco, Saricone, Sparnacchia; con i carri, che sono veri e propri teatri ambulanti, e chiudono col tramonto le loro rappresentazioni della giornata; con i suoi numerosissimi teatri privati e teatri pubblici dei quali Bragaglia ci dà l'atto di nascita e l'ubicazione, e ci racconta la fortunosa storia, costruzioni e abbattimenti e resurrezioni. Veramente egli rievoca la città antica e la fa risorgere dalle ceneri del passato, la popola dei suoi personaggi esemplari. Con una osservazione, una battuta, inquadra un avvenimento storico, con una notazione segna le caratteristiche di un tipo, di un dialetto. Le farse del Norcino, per esempio, furono una amplificazione di moduli antichi, in una lingua burina, simile al dialetto romano antico che è di stampo ciociaro, anteriore dunque alla influenza toscana, « che mutò il linguaggio trasteverino in lingua toscana parlata alla romana », in quello cioè che è il dialetto di oggi. Del bravaccio, dello smargiasso romano, del bullo, si sarebbe sospettata un'origine di ambiente rionale, che non è esatto, perché la origine è militare, un'origine di soldato di ventura, che ha il suo prototipo in Jacaccia, il quale precede Meo Patacca, personaggio venerato come espressione del coraggio naturale, e che ha adottato due nomi distinti anteriori alla sua apparizione. La seconda metà del Settecento segna la parabola discendente delle maschere e delle compagnie degli istrioni improvvisatori. A una società varia e ricca di trovate, di fantasia, di caricature, di tipi, succedono gli orvietani, gli imbonitori, mimi e spacciatori di prodotti vari e di specifici, i personaggi delle bandierate. Dalle macerie di tipi e di maschere consegnate in scartafacci polverosi, spunta Cassandrino che prende di mira il mondo vaticano ed è fatto eroe di tutte le avventure, una specie di bonario e pacioso eroe ciclico; spunta don Pasquale. Si annunciano i tempi di Rugantino, del terribile gobbo Marco Pepe, dell'aspro mendicante Chicchignola, di sor Capanna, di Pippetto. Petrolini, che vanta la sua discendenza dal sor Capanna, è alle porte. Bragaglia ha scritto su Petrolini pagine bellissime, l'epicedio di un teatro dei cui ultimi aneliti siamo stati testimoni. Il capitolo su Petrolini varrebbe bene un libro. Di questo libro, corredato di indici preziosi, è una conclusione affabile, pervasa di commozione e di nostalgia.

FRANCESCO PICCOLO

## Note sul film d'avanguardia « *Vita futurista* »

Fu girato a Firenze nell'estate del 1916.

Marinetti incaricò Arnaldo Ginna di fare il film *Vita futurista,* che doveva essere composto sinteticamente da brevi sequenze ognuna dedicata ad un suo speciale problema psicologico ed avvenirista.

Le sequenze furono ideate e decise attraverso discussioni, che si protraevano, anche di notte, all'Hotel Baglioni di Firenze. Gli intervenuti erano: Mari-

netti (scrittore, giornalista), Balla (pittore), Arnaldo Ginna (pittore, pubblicista e tecnico), Bruno Corra (romanziere), Lucio Venna (pittore), Settimelli e Mario Carli (pubblicisti), Nannetti (pittore).

Il film fu realizzato da Arnaldo Ginna che fu, nello stesso tempo, produttore, regista e tecnico operatore. Fu girato con una macchina da presa formato grande Pathé a manovella, tipo allora in voga, dotata di due serbatoi per la pellicola applicati sulla macchina.

All'infuori dei pezzi girati all'aperto (Cascine, rive dell'Arno, Piazzale Michelangelo) il film fu girato in un teatro di posa che aveva già servito a Luca Comerio, colui che girò per primo un cine-giornale italiano. Il teatro, quasi tutto in vetro, era situato all'ultimo piano di una casa in via Spontini angolo via Delle Porte Nuove. Era corredato da locali in cui vi erano vasche ed altri accessori per sviluppare almeno dei provini.

In un primo provino che Ginna sviluppò e stampò si svelarono tanti puntini bianchi causati dalla polvere. Ginna, che già fin dal 1908 dipingeva quadri astrattisti, vide la possibilità di creare degli stati d'animo che impregnavano e saturavano gli ambienti dove si muovevano le figure. Perciò con la collaborazione di Venna e con grande pazienza si procedette alla colorazione dei puntini bianchi uno per uno. Durante la lavorazione del film Venna diventò ben presto l'aiutante-segretario-trovarobe ecc. di Arnaldo Ginna.

Il lavoro procedette in mezzo a grandi difficoltà e sacrifici di ogni genere. Più volte Ginna fu tentato di smettere un lavoro che in quel tempo parve impossibile e pazzesco.

Lo sviluppo e stampa veri e proprî furono effettuati a Roma nell'unico stabilimento esistente, allora, in via Flaminia. A Firenze non esistevano laboratori attrezzati e per questo si dovette fare la spola fra Firenze e Roma.

Il film fu dato la prima volta al cinema Marconi a Firenze, in piazza Strozzi, di proprietà Castellani che era anche proprietario del teatro delle Follies Bergères sempre nella stessa città.

Aneddoto: durante la proiezione del film: mentre Settimelli cercava di convincere il Sig. Castellani di acquistare il film un certo Trilluci, strano tipo di originale, criticò il film: al buio si udì il rumore di uno schiaffo dato da Settimelli al disturbatore. Questo episodio contribuì ad eccitare maggiormente il pubblico già rumoreggiante.

Il film risultò in definitiva lungo metri 1.200. Ed ecco le sequenze:

1) « *Scena al ristorante di Piazzale Michelangelo* » — Un vecchio signore con barba bianca (Lucio Venna) siede ad un tavolo fuori del ristorante. Stava per iniziare il pranzo con un brodino in tazza, quando alcuni giovani futuristi intervennero disapprovando ad alta voce il modo di mangiare del vecchio. Un signore inglese presente alla scena, non comprendendo che si trattava di una finzione, volle intervenire apostrofando, arrabbiatissimo, Marinetti: « Non fare male ai vecchi ».

Il vecchio simboleggiava il passatismo retrogrado, i giovani futuristi il dinamismo avvenirista.

2) « *Il futurista sentimentale* » — Un giovane futurista pieno di baldanza si lascia sopraffare da sentimentalismo amoroso, vinto dall'addensarsi su di lui di forze psichiche passatiste, rappresentate dalle luci dell'ambiente che si

fanno tenuissime e si colorano di blu (1) per dare l'espressione di uno stato d'animo di mollezza.

3) « *Come dorme il futurista* » — In una stanza due persone dormono in letti disposti verticalmente anziché orizzontalmente, seguendo intuizioni psicologiche, dinamiche, in movimenti combinati introspettivi.

4) « *Caricatura dell'Amleto simbolo del passatismo pessimista* » — Figure in movimento, deformate con specchi concavi e convessi. (Attori: Settimelli, Venna, Chiti, Nannetti).

5) « *Danza dello splendore geometrico* » — Ragazze vestite esclusivamente con pezzi di stagnola, variamente sagomata, ballano una danza dinamico-ritmica. Forti riflettori lanciano fasci di luce sulla stagnola in movimento, provocando sprazzi luminosi intersecantisi fra di loro, distruggendo così la ponderalità dei corpi.

6) « *Poesia ritmata di Remo Chiti* » — Declamata con accompagnamento simultaneo di movimenti delle braccia.

7) « *Ricerca introspettiva di stati d'animo* » — A cavalcioni sopra cavalletti di legno in un ambiente scuro color violetto, Chiti, Venna e Nannetti fissano in un silenzio che vuole essere soprannaturale i movimenti di alcune carote legate ad un filo tenuto fra l'indice ed il pollice.

8) Balla mostra alcuni oggetti di legno colorato e cravatte pure di legno, magnificandone il contenuto plastico dinamico.

Il film fu dato in altri cinema a Roma, ma fu necessario sospendere le proiezioni, perché il pubblico gettava oggetti, sassi ecc. contro lo schermo, che si rivelava troppo vulnerabile per questo genere di combattutissime rappresentazioni.

ARNALDO GINNA

## Il primo film

Ben rammento d'avere preso parte all'interpretazione de *Il mio cadavere* dello scrittore napoletano Peppino Mastrigli, diretto da Anton Giulio Bragaglia, che per la prima volta realizzava un lavoro cinematografico.

Il successo fu risonante, artisticamente e commercialmente, sì da far decidere al produttore Emilio De Medio la fondazione della « Novissima film », casa produttrice di altre pellicole come *Perfido incanto* e *Thais*. L'interprete magistrale, protagonista di nome internazionale già affermato nel famoso lavoro *Zingari* in unione alle celebre Diana Karenne, fu Nello Carotenuto, esigente e scontroso attore, che nelle parentesi della lavorazione più volte affermava: « È proprio sintetico direttore e geniale nell'immediatezza recitativa ».

A sua volta Bragaglia restava ammirato ad ogni scena, dalla suggestività potente della forte maschera di Carotenuto: « Che attore di razza! » esclamava.

MARIO PARPAGNOLI

(1) Effetti colorati ottenuti con viraggio.

## Un « ritratto futurista »

I Bragaglia mi fecero un « Ritratto futurista ».

Fu in realtà Arturo ad eseguire la fotografia, in quanto dei due — Arturo e Anton Giulio — in questo campo era Anton Giulio il teorico ed Arturo il realizzatore.

LUCIANO FOLGORE

## I film della Novissima

Con Anton Giulio Bragaglia ebbi dimestichezza per alcuni anni, all'epoca di « Cronache di attualità » e della casa di produzione cinematografica Novissima, da noi fondata. Poi partii e per lunghi anni non ci vedemmo più. Ma rimanemmo molto attaccati l'uno all'altro. Anton Giulio era carissimo, esemplare, nei riguardi dell'amicizia. I nostri film furono tre: *Thaïs,* al quale egli teneva molto; *Perfido incanto*; e *Il mio cadavere,* col padre dei fratelli Carotenuto, al quale film però Bragaglia non teneva affatto.

La mia casa fece anche film con Diana Karenne e Alberto Capozzi. Diana Karenne fu anche regista di *Damina di porcellana,* su soggetto di Giuseppe Adami, e di *Justice pour femmes.* Realizzammo anche la comica *Donna nell'Olimpo.* Poi la casa fu venduta. Un altro film della Novissima, *Edera senza quercia,* è forse una produzione del proprietario che subentrò.

EMIDIO DE MEDIO

## Scenografo con Bragaglia

Avevamo uno studio insieme, Carlo Ludovico Bragaglia ed io, a Villa Stroffel. Lo cedemmo per 21.000 lire: la mia parte mi servì per andare per qualche tempo a Parigi; la sua per aprire con Anton Giulio la Casa d'Arte Bragaglia in via Condotti 21, dove convenivano tanti artisti — De Chirico, Sciltian, Balla, Boccioni, Depero — e dove io stesso tenni una esposizione di disegni ispirati alle danze della scuola di Dalcroze di Berlino.

Collaborai con Anton Giulio per molte scenografie. La prima, con luci psicologiche, fu *Per fare l'alba* di Rosso di San Secondo (Roma, 1918). Una delle più importanti fu quella per *La veglia dei lestofanti* di Bertolt Brecht (da John Gay), che demmo a Milano, al Teatro dei Filodrammatici, con gran ricchezza di scene plastiche e movimentate. Le avevamo costruite in compensato e salivano con argani e con moltiplicatori di forze. C'era un macchinista cieco, bravissimo, certo Rodolfo Ponti, che non sbagliava una scena e annunciava: « adesso va sù la bottega di Peachum! », « scende il bordello! », « la prigione! ». Erano ad elementi scomponibili, in planimetria ed elevazione.

Lavorai con lui anche agli « Indipendenti » e frequentai i locali di via

degli Avignonesi, come gli altri amici pittori e letterati. Dopo lo spettacolo si rimaneva insieme a bere, o a mangiare una pastasciutta, fino a ora inoltrata. Poi andavamo per le vie deserte di Roma, sotto la luna, mentre Cardarelli concionava o diceva qualche verso. Jia Ruskaja si fermava alla sua casa di via Francesco Crispi. Gli altri proseguivano: c'erano Amerigo Bartoli, Mino Maccari, Orio Vergani, il disegnatore Camerini. Gli stessi, e molti altri, — fra i quali Aniante, Alvaro, Francalancia, Gallian, Malaparte, Anton Germano Rossi — li rivedevo spesso alla terza saletta del caffè Aragno, alle undici del mattino. Si commentavano i fatti del giorno, i libri usciti, e i pittori buttavano giù caricature e disegni, che spesso Anton Giulio requisiva per la sua collezione.

Quando non era a via degli Avignonesi, Bragaglia si rintanava a studiare nelle biblioteche, o nel suo studio, dove scriveva tutto il giorno, magari per il suo terribile « Index », mangiandosi le unghie.

Una volta, nella *buvette* degli Indipendenti, se le rosicchiava più nervosamente che mai. Vicino c'era la moglie di Bontempelli, con le dita affusolate, le unghie lunghe e curate. Anton Giulio le guardava. « Le piacerebbe, eh, di poterle mozzicare », fece la signora.

Una mattina, alle sette e tre quarti, qualche anno prima che scomparisse, mi telefonò facendomi saltare dal letto. « Totò — mi disse — ho bisogno di vederti d'urgenza ». Corro a via Lombardia e lo trovo in vestaglia. « Mi devi fare la tomba. Vojo morì! ». « Ma che dici? ». « Sì, me so' rotto li cojoni! ».

Mi fece vedere un sarcofago antico, magnifico, a quattro facce, che aveva pagato centomila lire. Volle che glielo facessi preparare con un coperchio di porfido rosso a quattro pilastretti, in uno dei quali volle che ci fosse un cumulo di maschere. Quando, in una bottega di via Margutta, tutto fu pronto, seppe che Willy Ferrero era morto, e gli cedé la tomba. « Fàmmene un'altra », mi disse.

ANTONIO VALENTE

## Bragaglia capocomico

Mi presentai a Bragaglia allorché continuava un po' al Valle e un po' all'Argentina la stagione degli Indipendenti. Allora non trovò nulla da farmi fare, ma dopo mi chiamò all'Eliseo.

Fui con lui per un intero triennio, dal 1940 al 1943, quando aveva al Teatro delle Arti per primo attore Salvo Randone. Recitai tra l'altro in « Winterset », « Incantesimo », « Catene », le uniche commedie americane allora rappresentate, e fin anche nel « Don Giovanni involontario » di Brancati. La battuta « Non c'è più luce in Europa », da me pronunciata, provocò la sera della « prima » un applauso fragoroso a scena aperta. Il giorno dopo furono numerosi gli interventi dei gerarchi per deplorare l'incidente e per evitare che si ripetesse. Assistei alla burrascosa telefonata con Alessandro Pavolini che voleva far interrompere le recite. Anton Giulio, non meno irato, gli rispose con energiche battute romanesche, asserendo che al Teatro delle Arti non tollerava ingerenze di nessuno, come avevano dimostrato i suoi pro-

grammi nei quali aveva rappresentato Brecht e autori sovietici, americani, israeliti ...

Secondo le sue abitudini, qualcuno l'aveva rinazionalizzato: O'Neill fu presentato come irlandese ...

GIOVANNI SANTI SACCENTI

## Agli Indipendenti e alle Arti : un uomo di teatro

Se la mia personalità può oggi manifestarsi nella professione che ho scelto: « Il teatro di burattini », devo ad A.G. Bragaglia il primo incoraggiamento ad esprimermi in pupazzi, come debbo a lui l'avermi introdotta più tardi e incoraggiata a lavorare per il teatro.

Se oggi i miei pupazzi sono diventati burattini, infatti, ciò è in rapporto all'ulteriore esperienza teatrale fatta, in parte, presso di lui. Non sta a me ricordare quanti lavori italiani e stranieri abbia inscenato, per la prima volta, per il pubblico italiano, e quanti e quali autori e attori e pittori e ballerini e compositori siano stati avviati dalla sua regia, ma l'essergli stata accanto nel suo lavoro creatore al Teatro degli Indipendenti prima, e al Teatro delle Arti, poi, mi porta oggi a ricordare quanto il Teatro che egli dirigeva fosse espressione di vita; quanto, proprio per questo, la parola *impossibile* non esistesse mai per lui, ci fossero o no i mezzi per attuare per dar vita ad uno spettacolo, e come, proprio perché espressione di vita, ognuno dei suoi collaboratori trovasse nel suo Teatro la propria strada, giacché vi ritrovava se stesso. E su tutto, la sua grande personalità, invisibile talvolta, prepotente tal'altra, ma sempre vera, autentica, essenziale, ora ingenua e bonaria, ora acutamente sferzante.

Sì, devo confessare che la esperienza fatta accanto a Bragaglia, il suo esempio di uomo di Teatro e di studio, li ritrovo in molti aspetti del mio lavoro creativo e soprattutto nei rapporti che ho con i miei collaboratori; e la dedizione che ho alla mia professione teatrale è dagli anni che sono stata accanto a lui che l'ho appresa. Ecco perché oggi dico a Bragaglia, per quel che finora ho fatto per il Teatro, « grazie Maestro! ».

MARIA SIGNORELLI

# Biografia sintetica e bibliografia essenziale

*a cura di A.V.B.*

*a*) **Biografia sintetica**

Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), regista, scenotecnico, saggista, critico e storico, antesignano e riformatore del Teatro Italiano moderno. Nato a Frosinone l'11 febbraio 1890. Deceduto a Roma il 15 luglio 1960.

1910 Futurista. Da quest'anno collabora in materia artistica e teatrale a numerose riviste e quotidiani.

1912-1917 Pubblica libri e articoli. È redattore capo del quotidiano « Il Fronte Interno ».

1916 Gira il primo film d'avanguardia, **Perfido Incanto**, che si conserva alla Cinémathèque Française (Parigi).

1918 Fonda la **Casa d'Arte Bragaglia**, centro di manifestazioni d'avanguardia e di cultura moderna, prima Galleria d'arte apertasi a Roma. Cura a proprie spese 275 esposizioni. Bragaglia presenta per la prima volta in Italia opere di Beckmann, Klimt, Zadkin, dei dadaisti svizzeri e tedeschi, e contribuisce alla conoscenza di Balla, Depero, Sironi, Evola, De Pisis, Dottori, Socrate, Boccioni, De Chirico, Rosai, Campigli, Sant'Elia, Prampolini, Pannaggi e molti altri precursori di un gusto oggi già classico.

1918-1940 Forma e dirige Compagnie drammatiche stabili e di giro. Compie numerose tournées in Italia e in America con programmi modernissimi e classici. Tiene cicli di conferenze sulla storia del Teatro in Europa e in America e organizza esposizioni internazionali di scenografia.

1918-1960 Dirige riviste di Teatro e d'Arte. Collabora a quotidiani e riviste teatrali specializzate italiane e straniere. Critico drammatico in quotidiani e riviste.

1922 Fonda, a Roma, il **Teatro Sperimentale degli Indipendenti,** che dirige fino al 1936, primo teatro stabile italiano. Al Teatro degli Indipendenti Bragaglia dà corso alla storia dell'avanguardia teatrale italiana, mettendo in scena duecento lavori nuovi scelti fra le diverse estetiche d'avanguardia italiane e straniere. Gli Indipendenti sono i primi in Italia a rappresentare Jarry e Apollinaire, i simbolisti francesi Laforgue e Merimée, il predadaista Ribemont Dessaignes, Wedekind, Strindberg, Schnitzler, Maeterlink, Buchner, De Unamuno, Achard, De Ghelderode, O' Neill, Brecht. Dalla scena sperimentale degli Indipendenti mossero i primi lavori del Teatro Futurista : Marinetti, Settimelli, Folgore, Casavola, Formoso, Carli ; le opere anticipatrici di Pirandello, San Secondo, Alvaro, Bacchelli, Aniante, Campanile, Bonelli, Bontempelli, De Stefani, D'Errico, Svevo.

La teorica scenoplastica di Bragaglia si applica nella sostituzione della tradizionale scena dipinta con architetture sceniche di plastici volumetrici.
La riforma teatrale operata da Bragaglia persegue l'assoluto-visuale-dinamico, per un teatro-spettacolo tecnico.

1932 Da quest'anno è Capo Ufficio Edizioni della Confederazione Professionisti e Artisti, ed è Consigliere della **Corporazione dello Spettacolo.**

1933 È nominato Segretario del **Comitato Nazionale Scenotecnici.** Viene eletto componente del **Direttorio dei Sindacati del Teatro.**

1932-1933 Compie tournées nel Brasile, Argentina, Uruguay con Renzo Ricci e Laura Adani, con Luigi Cimara e Paola Borboni.

1936 Nominato Commissario Nazionale del **Sindacato Registi e Scenotecnici.**
Promuove la costruzione del **Teatro delle Arti,** in Roma, che dirige fino al 1943. In questo nuovo teatro, libera scena condotta a sensi d'arte, Bragaglia, seguitando gli indirizzi estetici del Teatro degli Indipendenti, indica le punte avanzate del repertorio moderno e rivela autori italiani e stranieri ancora sconosciuti : Brancati, Bompiani, Fabbri, Landi, Bonacci, Savinio, Sherwood, Wilder, O' Casey, Crommelynck, Anderson, Garcia Lorca, Salacroux, Goetz; riattualizza al gusto moderno i classici: G. B. della Porta, Aretino, Ruzzante, Alfieri, Verga, Capuana, Murolo, Bracco, Bertolazzi.

1945-1957 Chiamato all'UNESCO, Bragaglia rappresenta l'Italia in tutti i congressi internazionali del Teatro.
Regie liriche al Maggio Musicale Fiorentino, alla Fenice di Venezia, al San Carlo di Napoli, al Massimo di Palermo.

1948 Dirige la Compagnia Teatrale per le Celebrazioni Siciliane rappresentando scrittori classici da Teocrito a Pirandello.

1949 Fonda a Venezia il Piccolo Teatro del Ridotto.

1954 Fonda a Bari il Piccolo Teatro.

1956-1958 Viaggi in Spagna con esposizioni di scenografia.

1959 Eletto Presidente della Associazione Nazionale Registi e Scenografi.

1960 Regie al Teatro San Carlo di Napoli e al Teatro dell'Opera di Roma.
1961 Sotto gli auspici della Presidenza del Consiglio dei Ministri, del Ministero della Pubblica Istruzione e del Ministero del Turismo e dello Spettacolo sorge a Roma il **Centro Studi Bragaglia.**

## *b*) Bibliografia essenziale

1. Libri sul teatro e sul cinema

**La maschera mobile,** Ediz. Campitelli, Foligno, 1926.
**I dialoghi di Leone de Sommi,** Saggio e note di A. G. Bragaglia, Illustrazione Teatrale, 1926.
**Don Chisciotte,** Canovaccio in tre atti e 20 quadri, Ed. Il Dramma, 1927.
**Scultura Vivente,** con 100 illustrazioni, Ediz. L'Eroica, Milano, 1928.
**Del teatro teatrale ossia del teatro,** con 200 illustrazioni, Ediz. Tiber, Roma, 1929.
**Jazz band,** con 20 illustrazioni, Ediz. Corbaccio, Milano, 1929.
**Il teatro della rivoluzione,** Ediz. Tiber, Roma, 1929.
**Film sonoro,** Ediz. Corbaccio, Milano, 1929.
**Evoluzione del Mimo,** Ediz. Ceschina, Milano, 1930.
**El nuevo teatro argentino,** Editorial Roma, Buenos Aires, 1930.

**Il segreto di Tabarrino.** Ediz. Vallecchi, Firenze, 1933.
**Teatro di massa,** estr. Quaderni di Segnalazione, 1934.
**Teatro di prova,** estr. Quaderni di Segnalazione, 1934.
**Giacomo Torelli.** estr. Il Giornale di Politica e Letteratura, Roma, 1934-1935.
**Nicola Sabbattini.** Ediz. Regio Istituto d'Urbino, 1935.
**Danze afroasiatiche,** estr. Il Giornale di Politica e Letteratura, Roma, 1935.
**La bella danzante,** con 50 illustrazioni, Ediz. Nuova Europa, Roma, 1935.
**Mastro Don Gesualdo,** di G. Verga, Riduzione Ediz. C.E.S.A., Roma, 1936.
**Sottopalco,** Ediz. Barulli & Figlio, Osimo, 1937.
**La Cintia,** di G. B. Della Porta, Riduzione, Ediz. Il Dramma, n. 355, 1940.
**Le metempsicosi di Yo Tchéou,** di Ju-Pe-Tuen, Riduzione, Ediz. Il Dramma, S.E.T., Torino, 1943.
**Commedie dell'Arte,** Canovacci inediti, Ediz. Il Dramma, S.E.T., Torino, 1943.
**Autobiografia inedita di Antonio Petito,** con prefazione sulla famiglia Petito, Ediz. Menaglia, Roma, 1944.
**Lazzi di Brighella,** con prefazione sulla Maschera di Brighella, Ediz. Menaglia, Roma, 1944.
**Nerone e romani de Roma,** con prefazione su Ettore Petrolini, Ediz. Colombo, Roma, 1945.
**Commedie giocose del '500,** quattro volumi con introduzione, Ediz. Colombo, Roma, 1946.
**Maschere romane,** con 20 xilografie di Prampolini, Ediz. Colombo, Roma, 1947.
**Danze popolari italiane,** Ediz. E.N.A.L., Roma, 1950.
**Nicola Sabbattini e Giacomo Torelli scenotecnici marchigiani,** Ediz. Ente Artistico e Culturale, Pesaro, 1952.
**Pulcinella,** con 200 illustrazioni e 8 tavole a colori, Ediz. Casini, Roma, 1953.
**Scenografia del novecento,** in « Tempi e aspetti della Scenografia », Edizioni Radio Italiana, Torino, 1954.
**Storia del teatro popolare romano,** con 200 illustrazioni, 44 tav. f. t., Ediz. Colombo, Roma, 1958.
**Degli evirati cantori,** documenti inediti, Ediz. Amor di Libro, Sansoni, Firenze, 1959.
**Giangurgolo ovvero il calabrese in commedia,** Ediz. Ente Provinciale Turismo, Cosenza, s. d.
**Dell'Arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso,** di Andrea Perrucci, con introduzione e bibliografia, Ediz. Sansoni Antiquariato, Firenze, 1961.

2. Pubblicazioni varie

**Fotodinamismo futurista,** con 16 tavole, Ediz. Nalato, Roma, 1911, s.e. 1912.
**Nuova archeologia romana,** in lingua inglese, Ediz. Nalato, Roma, 1915.
**La ruota,** Rivista mensile illustrata, dedicata agli animali, alle piante, alle stelle, alle nuvole. Anni 1915-1916.
**I tedeschi e le canzoni di guerra,** Ediz. Humanitas, Bari, 1915.
**Spionaggio civile militare e commerciale,** Ediz. Quintieri, Milano, 1915.
**Cronache d'attualità,** I Serie, formato quotidiano, 16 pagine a colori, 1916 ; II Serie, settimanale letterario, artistico, teatrale, 1919 ; III Serie, rivista mensile d'Arte, Teatro, Letteratura, Musica, 1921-1922.
**Territori tedeschi di Roma,** con illustrazioni e xilografie di Enrico Prampolini, Ediz. Bemporad, Firenze, 1918.
**Bollettino della Casa d'Arte Bragaglia,** quindicinale, 16 pagine in 32°. Anni 1921, 22, 23, 24.
**Index rerum virorumque prohibitorum,** Breviario Romano (dal N. 78 del Bollettino). Anni 1921, 1928.
**Gala,** Rivista mensile illustrata, Roma, 1952-1953.

*Nota* : È in preparazione, presso il **Centro Studi Bragaglia,** l'Emerografia generale che apparirà in Catalogo ordinato per materie.

# Film usciti a Roma dal 1° al 30-IV-1965

*a cura di* ***ROBERTO CHITI***

A braccia aperte - v. *John Goldfarb, Please Come Home.*
Agente 007, licenza di uccidere - v. *Dr. No* (riedizione).
Allegra parata di Walt Disney, L'.
Amicizie particolari, Le - v. *Les amitiés particulières.*
A prova di errore - v. *Fail Safe.*
Bugiarda, La.
Caccia al ladro - v. *To Catch a Thief* (riedizione).
Commissario Maigret, Il - v. *Maigret tend un piège* (riedizione).
Dea del peccato, La - v. *La reina del Chantecler.*
Dieci della legione, I - v. *Ten Tall Men* (riedizione).
Doppia vita di Sylvia West, La - v. *Sylvia.*
Due cadaveri per un bacio - v. *£ 20,000 Kiss.*
Edgar Wallace racconta - v. *£ 20,000 Kiss* e *On the Run.*
Eroi del Pacifico, Gli - v. *La pattuglia invisibile.*
Figli del Leopardo, I.
Indomabili dell'Arizona, Gli - v. *The Rounders.*
Invito ad una sparatoria - v. *Invitation to a Gunfighter.*
Io uccido, tu uccidi.
Libertà condizionata - v. *On the Run.*
Marinai, topless e guai! - v. *McHale's Navy.*
Non son degno di te.
Paga o muori - v. *Wartezimmer zum Jenseits.*
Pattuglia invisibile [già: Gli eroi del Pacifico] - v. *Back to Bataan* (riedizione).
Per il Re e per la Patria - v. *King and Country.*
Per un pugno nell'occhio.
Piano ... piano, dolce Carlotta - v. *Hush ... Hush, Sweet Charlotte.*
Ponte sul fiume Kwai, Il - v. *The Bridge on the River Kwai* (riedizione).
Qualcuno verrà - v. *Some Came Running* (riedizione).
Quattro spie sotto il letto - v. *Les barbouzes.*
Questa volta parliamo di uomini.
Ragazza a Saint-Tropez, Una - v. *Le gendarme de Saint-Tropez.*
Rivolta dei Sette, La.
Rivolta del Sudan, La - v. *East of Sudan.*
Rivolta di Frankenstein, La - v. *The Evil of Frankenstein.*
Sam il selvaggio - v. *Savage Sam.*
Sierra Charriba - v. *Major Dundee.*
Spie uccidono a Beirut, Le.
Su e giù.
Tempo di guerra, tempo d'amore - v. *The Americanization of Emily.*
Tigre ama la carne fresca, La - v. *Le Tigre aime la chair fraiche.*
Via Veneto.

ABBREVIAZIONI: *r.* = regia; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

**ALLEGRA PARATA DI WALT DISNEY, L'** — Programma composto da otto cortometraggi in Technicolor di disegni animati, prodotti da Walt Disney: 1) **The Frog and the Ox (La rana e l'elefante)**; 2) **The Hare and the Tortoise (La lepre e la tartaruga)**; 3) **Il topo di città e il topo di campagna**; 4) **Il piccolo sarto coraggioso**; 5) **Brutto anatroccolo**; 6) **Vietato fumare**; 7) **Il compleanno di Pluto**; 8) **Pippo detective** - Completa il programma il mediometraggio in technicolor a soggetto: **Il magnifico pistolero** - **p.:** Walt Disney per la R.K.O. - **o.:** U.S.A. (anni vari) - **d.:** Rank.

**AMERICANIZATION OF EMILY, The (Tempo di guerra, tempo d'amore)** — **r.:** Arthur Hiller - **s.:** da un romanzo di William Bradford Huie - **sc.:** Paddy Chayefsky - **f.:** Philiph Lathrop e Christopher Challis - **m.:** Jonny Mandel - **scg.:** George Davis, Hans Peters, Elliott Scott - **e. s.:** J. McMillan Johnson - **mo.:** Tom McAdoo - **int.:** James Garner (ten. Charles E. Madison), Julie Andrews (Emily Barham), Melvyn Douglas (ammiraglio William Jessup), James Coburn (ten. «Bus» Cummings), Joyce Grenfell (signora Barham), Edward Binns (ammiraglio Thomas Healy), Liz Frazer (Sheila), Keenan Wynn (il vecchio marinaio), William Windom (capitano Harry Spaulding), John Crawford (capo Paul Adams), Douglas Henderson (capitano Marvin Ellender), Edmond Ryan (ammiraglio Hoyle), Steve Franken (il giovane marinaio), Paul Newlan (generale William Hallerton), Gary Cockrell (ten. Victor Wade), Alan Sues (Enright), Bill Fraser (comandante del porto), Linda Marlowe (Pat), Janine Gray, Judy Carne, Kathy Kersh (le tre «Nameless Broads»), Lou Byrne, Alan Howard - **p.:** Martin Ransohoff e John Calley per la Filmways - **o.:** U.S.A., 1964 - **d.:** M.G.M.

**AMITIÉS PARTICULIÈRES, Les (Le amicizie particolari)** — **r.:** Jean Delannoy - **d.:** regionale.

*Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 15 e dati a pag. 28 del n. 8-9, agosto-settembre 1964 (Mostra di Venezia).*

**BARBOUZES, Les (Quattro spie sotto il letto)** — **r.:** Georges Lautner - **s.:** Albert Simonin, Michel Audiard - **sc.:** Albert Simonin, G. Lautner, M. Audiard - **f.:** Maurice Fellous - **m.:** Michel Magne - **scg.:** Jacques d'Ovidio - **mo.:** Michelle David - **int.:** Lino Ventura (Lagneau), Mireille Darc (Amaranta), Francis Blanche (Vassilieff), Bernard Blier (Cafarelli), Charles Millot (Muller), Jess Hahn (O'Brien), André Weber (Rossini), Robert Dalban (il camionista), Violette Michèle Marceau (Rosalinda), Jacques Balutin (il doganiere), Noël Roquevert, Louis Arbessier, Robert Secq, Françoise Giret - **p.:** Alain Poiret per la Gaumont Int. - **o.:** Francia, 1964 - **d.:** Rank.

**BUGIARDA, La** — **r.:** Luigi Comencini - **s.:** dalla commedia di Diego Fabbri - **adatt.:** L. Comencini, Marcello Fondato - **sc.:** M. Fondato - **f.:** Armando Nannuzzi - **m.:** Benedetto Ghiglia - **scg.:** Luigi Scaccianoce - **mo.:** Nino Baragli, Alfonso Santacana - **int.:** Catherine Spaak (Maria), Enrico Maria Salerno (Adriano), Marc Michel (Arturo), Riccardo Cucciolla (Alfredo il cameriere), Manuel Miranda, Pepé Calvo, Nando Angelini, Mara Fernandez, Janine Reynard, Daina Saronni, Grazia Martini, Giuseppe Ranieri, Mario de Gual - **p.:** Ultra Film / Consortium Pathé / Tecisa - **o.:** Italia-Francia-Spagna, 1964-65 - **d.:** Medusa (regionale).

**EAST OF SUDAN (La rivolta del Sudan)** — **r.:** Nathan Juran - **s e sc.:** Jud Kinberg - **f.** (Techniscope, Technicolor): Wilkie Cooper - **m.:** Laurie Johnson - **scg.:** Lionel Couch - **eff. spec.:** Ted Samuels - **mo.:** Ernest Hosler - **int.:** Anthony Quayle (Richard Baker), Sylvia Syms (Margaret Woodville), Derek Fowlds (Murchison), Jenny Agutter (Asua), Johnny Sekka (Kimrasi), Joseph Layode (Gondoko), Harold Coyne (magg. Harris), Derek Blomfield (secondo Maggiore), Ellario Pedro (lo stregone), Desmond Davies (Aide), Edward Ellis (arabo) - **p.:** Nathan Juran per la Ameran - **o.:** Gran Bretagna, 1964 - **d.:** Columbia-Ceiad.

**EDGAR WALLACE RACCONTA** — È formato da due film: **20,000 Kiss (Due cadaveri per un bacio)** e **On the Run (Libertà condizionata).**

**EVIL OF FRANKENSTEIN, The (La rivolta di Frankenstein)** — **r.** : Freddie Francis - **s.** e **sc.** : John Elder, basato sul personaggio creato da Mary Shelley - **f.** (Eastmancolor) : John Wilcox - **m.** : Don Banks - **scg.** : Don Mingaye - **e. s.** : Les Bowie - **mo.** : James Needs - **int.** : Peter Cushing (barone Frankenstein), Peter Woodthorpe (Zoltan), Sandor Eles (Hans), Kiwi Kingston (il Mostro), Duncan Lamont (capo della polizia), Katy Wild (la ragazza mendicante), David Hutcheson (borgomastro), Caron Gardner (la moglie del borgomastro), Kenneth Cove (il curato), Timoty Bateson (l'uomo ipnotizzato), James Maxwell (il prete), Michele Scott (la bambina), Frank Forsyth (un servo), Alister Williamson (oste), Howard Goorney (ubriaco), Anthony Blackshaw (il poliziotto corpulento), David Conville (il giovane poliziotto), Tony Arpino, Derek Martin, Robert Flynn, Anthony Poole, James Garfield - **p.** : Anthony Hinds per la Hammer / Universal-International - **o.** : Gran Bretagna, 1964 - **d.** : Universal.

**FAIL SAFE (A prova di errore)** — **r.** : Sidney Lumet.

*Vedere recensione e dati nel prossimo numero.*

**FIGLI DEL LEOPARDO, I** — **r.** : Sergio Corbucci - **s.** e **sc.** : Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi - **f.** (Eastmancolor) : Enzo Barboni - **m.** : Piero Umiliani - **scg.** : Ennio Michettoni - **mo.** : Franco Fraticelli - **int.** : Franco Franchi (Franco e Maria Rosa), Ciccio Ingrassia (Ciccio e Barone Fifì), Evi Marandi (Margherita), Raimondo Vianello (gen. Baldigari), Alberto Bonucci (Babalone), Mario De Simone (uomo di Babalone), Antonio De Teffé (tenente garibaldino), Vittorio Congia (sergente garibaldino Nando Tazza), Silvio Bagolini (Don Basilio), Nino Vingelli (I fattore), Mimo Poli (II fattore), Mario Castellani, Lisa Mainardi - **p.** : Ultra Film - **o.** : Italia, 1965 - **d.** : Titanus.

**GENDARME DE SAINT-TROPEZ, Le (Una ragazza a Saint-Tropez)** — **r.** : Jean Girault - **s.** : Richard Balducci - **sc.** : Jacques Vilfrid, R. Balducci, J. Girault - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor) : Marc Fossard - **m.** : Raymond Lefebvre - **scg.** : Sidney Bettex - **mo.** : Jean-Michel Gautier - **int.** : Geneviève Grad (Nicole), Louis de Funès (Ludovic), Michel Galabru (Gerber), Christian Marin (Merlot), Jean Lefebvre (Fougasse), Gabriele Tinti, Daniel Cauchy, Madeleine Delavaivre, Maria Pacôme, Giuseppe Porelli, Claude Pieplu, Michelle Wargnier, Norma Dugo - **p.** : René Pignères e Gerard Beytout per la Société Nouvelle de Cinématographie / Franca Film - **o.** : Francia-Italia, 1964 - **d.** : Cineriz.

**HUSH... HUSH, SWEET CHARLOTTE (Piano... piano, dolce Carlotta)** — **r.** : Robert Aldrich - **s.** : Henry Farrell - **sc.** : Henry Farrell, Lukas Keller - **f.** : Joseph Biroc - **m.** : Frank De Vol - **scg.** : William Glasgow - **c.** : Norma Koch - **mo.** : Michael Luciano - **cor.** : Alex Ruiz - **int.** : Bette Davis (Carlotta Hollis), Olivia De Havilland (Miriam Deering), Joseph Cotten (dott. Drew Bayliss), Agnes Moorehead (Velma Cruther), Cecil Kellaway (Harry Willis), Victor Buono (Sam Hollis), Mary Astor (Jewel Mayhew), William Campbell (Paul Marchand), Wesley Addy (sceriffo Luke Standish), Bruce Dern (John Mayhew), Dave Willock (taxista), John Megna (bambino), George Kennedy (capo cantiere), Frank Ferguson (proprietario giornale), Percy Helton (direttore funerali), Ellen Corby, Helen Kleeb, Marianne Stewart (le pettegole del paese), Mary Henderson, Lillian Randolph, Geraldine West (donne di pulizia), The Teddy Buckner All-Stars - **o.** : Robert Aldrich e Walter Blake per la Associates & Aldrich - **o.** : U.S.A., 1964 - **d.** : Dear-Fox.

**INVITATION TO A GUNFIGHTER (Invito ad una sparatoria)** — **r.** : Richard Wilson.

*Vedere recensione di Tullio Kezich e dati nel prossimo numero.*

**IO UCCIDO, TU UCCIDI** — **r.** : Gianni Puccini - **s.** : da un'idea di Filippo Sanjust - **sc.** : G. Puccini, Ennio De Concini, Sanjust e Boschi - **f.** : Marcello Gatti - **m.** : Franco Salina - **scg.** : Ugo Pericoli - **mo.** : Cleofe Conversi, Nina Messeri - I EPISODIO : **Cavalleria rusticana : Oggi** - **int.** : Franco Franchi (Turiddu), Ciccio

Ingrassia (Alfio), Franca Polesello (Lola), Rosalba Neri (Santuzza) - II EPISODIO: **La danza delle ore** - **int.:** Enrico Viarisio (marchese Cirillo), Paolo Panelli (marchesino Alberto), Margaret Lee (Milena), Daniela Igliozzi (infermiera), Mario Siletti (il dottore), Eugenio Cappabianca - III EPISODIO: **La donna che viveva sola** - **int.:** Emmanuelle Riva (Lucia Rossi-Perozzi), Jean-Louis Trintignant (Gianni Santi), Dominique Boschero (Roberta), Stella Monclar (Lilli), Mario Colli (il sicario), Paul Muller - IV EPISODIO: **Una boccata di fumo** - **int.:** Franco Franchi (Franco), Ciccio Ingrassia (Ciccio), Franco Giacobini (il dottore), Gina Mascetti (la suocera) - V EPISODIO: **Giochi acerbi** - **int.:** Giusi Raspani Dandolo (la baronessa), Bernard Berat (papà), Luciana Paluzzi (mammà), Maria Barba (signora Missuri), Andrea Checchi (il commissario), Enzo Garinei (il psicanalista), Cinzia Bruno (Maria Cristina), Roberto Ingravalle (Giangiacomo), Susanna Carrelli (Daniele), Elsa Vazzoler, J. Corelli - VI EPISODIO: **Il plenilunio** - **int.:** Eleonora Rossi-Drago (Vera), Tomas Milian (Tommaso), Mirella Maravidi (l'impiegata), Franco Balducci (il maggiordono) - **Altri int.:** Gilberto Mazzi, il cane Bobo - **p.:** Ettore Fecchi e Giorgio Patara per la Metropolis Film / Gulliver Film - **o.:** Italia-Francia, 1965 - **d.:** Metropolis Film (regionale).

**JOHN GOLDFARB, PLEASE COME HOME (A braccia aperte)** — **r.:** Jack Lee-Thompson - **s.** e **sc.:** William Peter Blatty - **f.** (Cinemascope De Luxe Color): Leon Shamroy - **m.:** Johnny Williams - **scg.:** Jack Martin Smith, Dale Hennesy - **mo.:** William Murphy - **int.:** Shirley MacLaine (Jenny), Peter Ustinov (Fawz), Richard Crenna (John Goldfarb), Jim Backus (Whitepaper), Scott Brady (Sakalakis), Fred Clark (Overreach), Wilfrid Hyde-White (Guz), Harry Morgan (Sarajevo), Patrick Adiarte, Leon Askin, Jerome Cowan, Telly Salavas - **p.:** Steve Parker per la 20th Century-Fox - **o.:** U.S.A., 1964 - **d.:** Dear-Fox.

**KING AND COUNTRY (Per il re e per la patria)** — **r.:** Joseph Losey - **mo.:** Reginald Mills - **superv. scg.:** Richard MacDonald - **d.:** Medusa (regionale).

*Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 19 e altri dati a pag. 28 del n. 8-9, agosto-settembre 1964 (Mostra di Venezia).*

**L 20,000 KISS, The (Due cadaveri per un bacio)** — **r.:** John Moxey - **s.:** da un romanzo poliziesco di Edgar Wallace - **sc.:** Philip Mackle - **f.:** James Wilson - **m.:** Bernard Ebbinghouse - **scg.:** Peter Mullins - **mo.:** Gordon Hales - **int.:** Dawn Addams (Christina), Michael Goodliffe (sir Harold Trevitt), Richard Thorp (John Durran), Anthony Newlands (Leo Hagen), Alfred Burke (ispettore Waveney), Mia Karam (Paula Blair), Ellen McIntosh (Ursula Clandon), Paul Whitsun-Jones (Charles Pinder), Noel Hood (Lady Clandon), John Miller (Lord Clandon), Vincent Harding (serg. Holt), Susan Denny (Susie), Joyce Hemson (ostessa), Bill Williams, John Dunbar, Soong Ling, Garard Green - **p.:** Jack Greenwood per la Merton Park - **o.:** Gran Bretagna, 1963 - **d.:** Rank - Fa parte del film **EDGAR WALLACE RACCONTA.**

**MAJOR DUNDEE (Sierra Charriba)** — **r.:** Sam Peckinpah.

*Vedere recensione di Tullio Kezich e dati nel prossimo numero.*

**MC HALE'S NAVY (Marinai, topless e guai!)** — **r.:** Edward J. Montagne - **s.:** dalla omonima serie televisiva di Sid Rose - **sc.:** Frank Gill jr. e G. Carleton Brown - **f.** (Color): William Margulies - **m.:** Jerry Fielding - **scg.:** John McCarthy, James Reed - **mo.:** Sam E. Waxman - **int.:** Ernest Borgnine (ten. Comandante McHale), Joe Flynn (capitano Wallace Binghampton), Tim Conway (guardiamarina Charles Parker), Carl Ballantine (Lester Gruber), Gavin McLeod («Happy» Hanes), Gary Vinson («Christy» Christopher), Billy Sands («Tinker» Bell), John Wright (Willy Moss), Yoshio Yoda (Fugi), Bob Hastings (ten. Carpenter), Claudine Longet (Andreina), George Kennedy (Henry Le Clerc), Marcel Hillaire (capo della polizia), Jean Willes (proprietaria del Casinò), Edson Stroll - **p.:** E. J. Montagne per la Universal - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** Universal.

**NON SON DEGNO DI TE** — **r.** : Ettore Fizzarotti - **s.** e **sc.** : Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi - **f.** : Stelvio Massi - **m.** : Ennio Morricone - **scg.** : Carlo Leva - **mo.** : Franco Fraticelli - **int.** : Gianni Morandi (Gianni Traimonti), Laura Efrikian (Carla Todisco), Gino Bramieri (Ginone, padre di Gianni), Nino Taranto (maresciallo Todisco), Raffaele Pisu (zio di Gianni), Stelvio Rosi (Giorgio di Bassano), Dolores Palumbo (signora Todisco), Enrico Viarisio (un colonnello), Ave Ninchi (cuoca Cesira), Carlo Taranto (sergente), Fabrizio Capucci (Luigi Addira), Vittorio Congia (Nando Tazza), Dino Mele (Ciccio Marletta), Lena Von Martens, Aroldo Tieri, Carlo Croccolo, Nino Terzo, Giacomo Furia, Dori Dorika, Anna Maria Gambineri, Ivana Borgia, Elena Tilena, Enzo Nigro - **p.** : Gilberto Carbone per la Ultra Film - **o.** : Italia, 1965 - **d.** : Titanus.

**ON THE RUN (Libertà condizionata)** — **r.** : Robert Tronson - **s.** : da un romanzo poliziesco di Edgar Wallace - **sc.** : Richard Harris - **f.** : James Wilson - **m.** : Bernard Ebbinghouse - **scg.** : Peter Mullins - **mo.** : Derek Holding - **int.** : Emrys Jones (Frank Stewart), Sarah Lawson (Helen Carr), Patrick Barr (Brent), Delphi Lawrence (Yvonne), Kevin Stoney (Wally Lucas), William Abney (Jock Mackay), Katy Wild (Jean Stewart), Brian Haines (Vance), Philip Locke (Dave Hughes), Richard Warner (governatore della prigione), Garfield Morgan (Meredith), Brian Wilde (capo Warder), Ken Wayne (Bryce), Bee Duffell (signora Thomas), Kevin Fitzgerald, Arthur Goullet, John Hatton, Tony Bailey, John West, Vincent Harding, Astor Sklair, Victor Charrington - **p.** : Jack Greenwood per la Merton Park - **o.** : Bretagna, 1962 - **d.** : Rank. - Fa parte del film **EDGAR WALLACE RACCONTA.**

**PER UN PUGNO NELL'OCCHIO** — **r.** : Michele Lupo - **s.** : Roberto Amoroso - **sc.** : Roberto Gianviti, Amedeo Sollazzo - **f.** (Ramovision, Eastmancolor) : Julio Ortas, Alberto Fusi - **m.** : Francesco De Masi - **scg.** : Jaime Cubero, José Galicia - **mo.** : Antonietta Zita - **int.** : Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Lina Rosales, Francisco Moran, Aurora Julia, Carmen Esbri, Jesus Puente, Jesus Tordesillas, Romano Giomini, Mara Baelanger - **p.** : Roberto Amoroso per la Ramofilm / Fenix Film - **o.** : Italia-Spagna, 1965 - **d.** : Euro Int.

**QUESTA VOLTA PARLIAMO DI UOMINI** — **r.** : Lina Wertmüller - **s.** e **sc.** : Lina Wertmüller - **f.** : Ennio Guarnieri - **m.** : Louis Enriquez Bacalov - **scg.** : Paolo Tommasi, Ferdinando Giovagnoni e Giorgio Hermann - **mo.** : Ruggero Mastroianni - I EPISODIO : **Un uomo d'onore** - **int.** : Nino Manfredi, Luciana Paluzzi - II EPISODIO : **Il lanciatore di coltelli** - **int.** : Nino Manfredi, Milena Vukotic - III EPISODIO : **Un uomo superiore** - **int.** : Nino Manfredi, Margaret Lee - IV EPISODIO : **Un brav'uomo** - **int.** : Nino Manfredi, Patrizia De Clara, Alfredo Bianchini, Giulio Coltellacci - **p.** : Pietro Notarianni per la Archimede-Crono Film - **o.** : Italia, 1964-65 - **d.** : regionale.

**REINA DEL CHANTECLER, La (La dea del peccato)** — **r.** : Rafael Gil - **s.** e **sc.** : Jesus Maria de Arozamena, Antonio Mas-Guindal - **f.** (Eastmancolor) : Mario Montuori - **m.** : Gregorio Garcia Segura - **int.** : Sara Montiel (Charita), Alberto de Mendoza (Federico), Ana Mariscal (Mata Hari), Luigi Giuliani (Santi), Milagros Leal, Amelia de la Torre, Gerard Tichy, Greta Chi, José Maria Seoane, Mer Casas, Rafael Cores-Pastor, Maria Pinar, Fernando Liger - **p.** : Cesareo Gonzales per la Suevia Films - **o.** : Spagna, 1962 - **d.** : regionale.

**RIVOLTA DEI SETTE, La** — **r.** : Alberto De Martino - **s.** e **sc.** : Alessandro Continenza, A. De Martino, Vincenzo Mannino - **f.** (Eastmancolor) : Pier Ludovico Pavoni - **m.** : Franco Mannino - **mo** : Otello Colangeli - **int.** : Tony Russell, Massimo Serato, Nando Gazzolo, Livio Lorenzon, Piero Lulli, Renato Rossini, Piero Capanna, Helga Lié, Paola Pitti, Nando Angelini, Walter Maestoso, Gaetano Quartaro - **p.** : Joseph Frud per la Sanson Film - **o.** : Italia, 1964 - **d.** : M.G.M.

**ROUNDERS, The (Gli indomabili dell'Arizona)** — **r.** e **sc.** : Burt Kennedy - **s.** : da un romanzo di Max Evans - **f.** (Panavision, Metrocolor) : Paul C. Vogel - **m.** : Jeff Alexander - **scg.** : George W. Davies, Urie McCleary - **mo.** : John

McSweeney - **int. :** Henry Fonda (Howdy Lewis), Glenn Ford (Ben Jones), Sue Ane Langdon (Mary), Hope Holiday (Sorella), Chill Wills (Jim Ed Love), Edgar Buchanan (Vince Moore), Kathleen Freeman (Agatha Moore), Joan Freeman (Meg Moore), Denver Pyle (Bull), Barton MacLane (Tanner), Doodles Weaver (Arlee), Allegra Varron (signora Norson) - **p. :** Richard E. Lyons per la M.G.M. - **o. :** U.S.A., 1965 - **d. :** M.G.M.

**SAVAGE SAM (Sam il selvaggio)** — **r. :** Norman Tokar - **s. :** da un romanzo di Fred Gipson - **sc. :** F. Gipson, William Tunberg - **f.** (Technicolor) : Edward Colman - **m. :** Oliver Wallace - **scg. :** Carroll Clark, Marvin Aubrey Davis - **mo. :** Grant K. Smith - **int. :** Brian Keith (Beck Coates), Tommy Kirk (Travis Coates), Kevin Corcoran (Arliss Coates), Dewey Martin (Lester White), Marta Kristen (Lisbeth Searcy), Jeff York (Bud Searcy), Brad Weston (Ben Todd), Slim Pickens (Willy Crup), Royal Dano (Underwood), Rafael Campos (giovane guerriero), Rodolfo Acosta (Gamba di Legno), Pat Hogan (Naso Rotto) - **p. :** Walt Disney e Bill Anderson per la Walt Disney Prod. - **o. :** U.S.A., 1962 - **d. :** Rank.

**SPIE UCCIDONO A BEIRUT, Le** — **r. :** Martin Donan - **s. :** e **sc. :** Julian Berry - **f.** (Widescreen, Eastmancolor) : Richard Thierry - **m. :** Carlo Savina - **scg. :** Rick Sunday [Riccardo Domenici] - **mo. :** Roberto Cinquini - **int. :** Richard Harrison (Agente 077), Dominique Boschero (Liz), Vandisa Guida (Aileen), Carrol Brown, Alan Collins, Jim Clay, Franklyn Fred, Audry Fisher, Clement Harari, Jean Ozenne - **p. :** Mino Loy e Luciano Martino per la N. C. Devon Film / Radius - **o. :** Italia-Francia, 1964-65 - **d. :** Imperialcine (regionale).

**SU E GIÙ** — **r. :** Mino Guerrini - **s.** e **sc. :** M. Guerrini - **s. II epis. :** Ennio De Concini - **f. :** Aldo Tonti (I e IV episodio), Luciano Trasatti (II episodio), Luigi Kuveiller (III episodio) - **m. :** Marcello Giombini - **scg. :** Aurelio Crugnola - **mo. :** Ornella Micheli - I EPISODIO : **Questione di principio** - **int. :** Beatrice Altariba (Irene), Daniele Vargas (prof. Maestrelli), Luigi Vannucchi (dott. Lanfranchi), Lando Buzzanca (sig. Cuccio), Paola Biggio (signora Cuccio), Aldo Tonti - II EPISODIO : **Il marito d'agosto** - **int. :** Paolo Ferrari (Giorgio), Antonella Lualdi (Elvi), Alida Chelli (la ragazza) - III EPISODIO : **Il sogno** - **int. :** Enrico Maria Salerno (Enrico) Maria Grazia Buccella (la donna), Mino Guerrini - IV EPISODIO : **Il colpo del leone** - **int. :** Eleonora Rossi-Drago (Violante Persici), Marc Michel (conte Baldovino Uberti), Guido Alberti (comm. Persici), Mino Guerrini, I Campanino - **altri int. :** Luigi Leoni, Bianca Castagnetta, Umberto Felici - **p. :** Ermanno Donati e Luigi Carpentieri per la Panda SPIC - **e. :** Italia, 1965 - **d. :** De Laurentiis Cinemat.

**SYLVIA (La doppia vita di Sylvia West)** — **r. :** Gordon Douglas - **s. :** dal romanzo di E. V. Cunningham (ed. it. Garzanti) - **sc. :** Sydney Boehm - **f. :** Joseph Ruttenberg - **m. :** Walter Scharf - **scg. :** Hal Pereira, Roland Anderson - **c. :** Edith Head - **mo. :** Frank Bracht - **int. :** Carroll Baker (Sylvia West), George Maharis (Alan Macklin), Joanne Dru (Jane Phillips), Peter Lawford (Frederick Summers), Viveca Lindfors (Irma Olanski), Edmond O'Brien (Oscar Stewart), Aldo Ray (Jonas Karoki), Paul Wexler (Peter), Ann Sothern (signora Argona), Lloyd Bochner (Bruce Stamford III), Paul Gilbert (Lola Diamond), Nancy Kovack (« Big » Shirley), Jay Novello (Padre Gonzales), Gene Lyons (Gavin Cullen), Anthony Caruso (« Muscoli »), Val Avery (Pudgey), Alan Carney (Gus), Manuel Padilla (Pancho), Majel Barrett (Anne), Shirley O'Hara (signora Karoki), Connie Gilchrist (Molly Banter) - **p. :** Martin H. Poll, Shirley Mellner e Steve Shagan per la Paramount / Martin H. Poll Prod. - **o. :** U.S.A., 1965 - **d. :** Paramount.

**TIGRE AIME LA CHAIR FRAICHE, Le (La Tigre ama la carne fresca)** — **r. :** Claude Chabrol.

*Vedere recensione di Giacomo Gambetti e dati nel prossimo numero.*

**VIA VENETO** — **r.** e **s.**: Giuseppe Lipartiti - **sc.**: G. e Livia Lipartiti, Lino S. Haggiag, Arnaldo Marrosu - **f.**: Aldo Greci - **m.**: Piero Umiliani - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Gérard Blain (Renato), Donatella Turri (Sandra), Cristina Gajoni (Paola), Silla Bettini, Umberto D'Orsi, Leopoldo Trieste, Frank Wolff, Michèle Mercier, Ingrid Schoeller, Milena Bettini, Cesarino Miceli Picardi, Claudio Gora, Maurizio Arena, Franca Polesello, Margaret Lee, Spela Rozin, Lidia Zatini - **p.**: Amerigo Presutti per la L.D.M. Cinematografica / Cosmos Film - **o.**: Italia-Francia, 1963 - **d.**: Rome Int.

**WARTEZIMMER ZUM JENSEITS (Paga o muori)** — **r.**: Alfred Vohrer - **s.**: da un romanzo poliziesco di James Hadley Chase - **scg.**: Eberhard Keindorff, Johanna Sibelius - **f.** (Ultrascope): Bruno Mondi - **m.**: Martin Böttcher - **scg.**: Mathias Matthies, Ellen Schmidt - **mo.**: Hermann Haller - **int.**: Hildegard Knef, Götz George, Richard Münch, Carl Lange, Heinz Reincke, Adelheid Seeck, Pinkas Braun, Hans Paetsch, Jan Hendriks, Hans Clarin, Klaus Kinski, Rudolf Fenner Joachim Rake - **p.**: Rialto - **o.**: Germania Occid., 1964 - **d.**: regionale.

## Riedizioni

**BACK TO BATAAN (La pattuglia invisibile** - già: **Gli eroi del Pacifico)** — **r.**: Edward Dmytryk - **s.**: Aeneas Mackenzie e William Gordon - **sc.**: Ben Barzman, Richard H. Landau - **f.**: Nick Musuraca - **m.**: Roy Webb - **scg.**: Albert S. D'Agostino, Ralph Berger - **mo.**: Marston Fay - **int.**: John Wayne, Anthony Quinn, Beulah Bondi, Fely Franquelli, Richard Loo, Ducky Louie, Philip Ahn, Paul Fix, J. Alex Havier, Lawrence Tierney, Vladimir Sokoloff, Leonard Strong, Abner Biberman - **p.**: Robert Fellows e Theron Warth per la R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1945 - **d.**: regionale.

**BRIDGE ON THE RIVER KWAI, The (Il ponte sul fiume Kwai)** — **r.**: David Lean - **d.**: Columbia - Ceiad.

*Vedere giudizio di Tullio Kezich e dati a pag. 48 del n. 6, giugno 1958.*

**DR.NO (Agente 007, licenza di uccidere)** — **r.**: Terence Young - **d.**: Dear-U.A.

*Vedere dati a pag. (12) del n. 3, marzo 1963.*

**MAIGRET TEND UN PIÈGE (Il commissario Maigret)** — **r.**: Jean Delannoy - **mo.**: Henri Taverna - **d.**: UNIDIS (regionale).

*Vedere giudizio di Ernesto G. Laura e altri dati a pag. 72 del n. 1, gennaio 1959.*

**SOME CAME RUNNING (Qualcuno verrà)** — **r.**: Vincente Minnelli - **d.**: M.G.M.

*Vedere giudizio di Tullio Kezich e dati a pag. 96 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1960.*

**TEN TALL MEN (I dieci della legione)** — **r.**: Willis Goldbeck - **s.**: James Warner Bellah, W. Goldbeck - **sc.**: Roland Kibbee, Frank Davis - **f.** (Technicolor): William Snyder - **m.**: David Buttolph - **scg.**: Carl Anderson - **mo.**: William Lyon - **int.**: Burt Lancaster, Jody Lawrence, Gilbert Roland, Kieron Moore, George Tobias, John Dehner, Nick Dennis, Mike Mazurki, Gerald Mohr, Ian MacDonald, Mari Blanchard, Donald Randolph, Robert Clary, Henry Rowland, Michael Pate, Stephen Bekassy, Raymond Greenleaf, Paul Marion, Henri Letondal, Philip Van Zandt - **p.**: Harold Hecht per la Norma Prod. - **o.**: U.S.A., 1951 - **d.**: regionale.

**TO CATCH A THIEF (Caccia al ladro)** — **r.:** Alfred Hitchcock - **s.:** da un romanzo di David Dodge - **sc.:** Michael Hayes - **f.** (Vistavision, Technicolor): Robert Burks - **m.:** Lyn Murray - **scg.:** Hal Pereira, Joseph McMillan Johnson - **mo.:** George Tomasini - **int.:** Cary Grant, Grace Kelly, Charles Vanel, Jessie Royce-Landis, Brigitte Auber, Roland Lesaffre, John Williams, René Blanchard, Jean Martinelli, Georgette Anys, Jean Hébey, Wee Willie Davis, Dominique Davray, Edward Manouk, Russell Gaige, Marie Stoddard, Paul « Tiny » Newlan, Lewis Charles, Aimée Torriani, John Alderson, Don Mcgowan, Bela Kovacs, Guy De Vestel, Frank Chelland, Otto Schulze, Martha Bamattre, Alfred Hitchcock - **p.:** A. Hitchcock per la Paramount - **o.:** U.S.A., 1955 - **d.:** Paramount.

(Segue dalla pag. 2 di copertina)

SCRITTI DI BRAGAGLIA SUL CINEMA



SCRITTI SU BRAGAGLIA



TESTIMONIANZE

RASSEGNA DI STUDI
CINEMATOGRAFICI
E TELEVISIVI

*ANNO XXVI*
*Maggio-Giugno 1965 - N. 5-6*

EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA
CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

**LIRE 1.000**